‘De vroege poëticale opvattingen van Gerrit Kouwenaar’

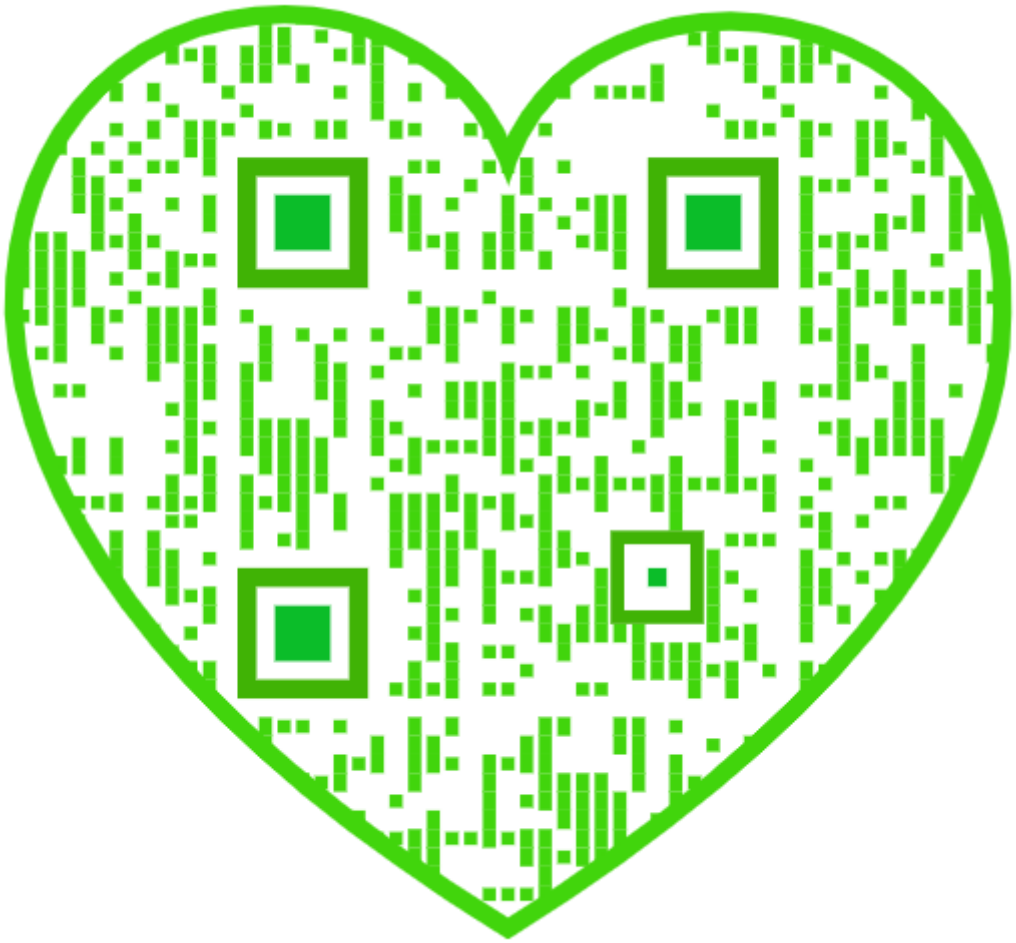
C.W. van de Watering

bron
C.W. van de Watering, ‘De vroege poëticale opvattingen van Gerrit Kouwenaar.’ In: *De nieuwe taalgids* 78 (1985), p. 431-446, 513-522 en 79 (1986), p. 57-73.

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/wate005vroe01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



De vroege poëticale opvattingen van Gerrit Kouwenaar I

C.W. van de Watering

1. *Inleiding*

De Beweging van Vijftig kent geen manifesten in de strikte zin van *gemeenschappelijke* programma-verklaringen. Wel heeft één van de direct betrokkenen, Gerrit Kouwenaar, vanaf het eerste optreden van de experimentelen de nieuwe poëzie begeleid met uiteenzettingen over uitgangspunten en doelstellingen. Hijzelf heeft al in een vroeg stadium betoogd dat zijn opvattingen niet representatief waren voor welke groep dan ook. Over de intrinsieke waarde van zijn beschouwingen is daarmee nog weinig of niets gezegd. Vragen naar het belang en de waarde ervan, inclusief de vraag naar de representativiteit, kunnen pas beantwoord worden na kritische analyse van de beschouwingen en na vergelijking ervan met Kouwenaars eigen poëziepraktijk en de praktijk van anderen. Zo'n analyse van Kouwenaars vroege 'theoretische beschouwingen' (hij gebruikt zelf een enkele keer die term) heeft tot nu toe niet plaatsgehad.

In dit artikel en twee vervolgartikelen doe ik verslag van een kritisch onderzoek van vijf beschouwingen van Kouwenaar uit de jaren 1949 tot en met 1955. Het zijn:

(1) 'Poëzie is realiteit' in: *Reflex; orgaan van de Experimentele Groep in Holland,* no. 2 [febr.] 1949; ongepagineerd;
(2) 'Maar wat willen die experimentele jongens dan?' in: *De vrije katheder* 9 (1949), no. 7 (nov.), p. 8-9;
(3) 'Pegasus heeft vleugels' in: *Kroniek van kunst en kultuur* 12 (1951), no. 1 (dec.), p. 9-12;
(4) 'Inleiding' in: *Vijf 5 tigers*. Amsterdam z.j. [jan. 1955], p. 5-16;
(5) 'Geheel namens mijzelf' in: *Vrij Nederland,* 26 maart 1955.

Nauwkeurige bestudering van deze teksten brengt aan het licht dat de poëzie-opvatting van Kouwenaar in de betrekkelijk korte periode van vijf tot zes jaar tussen voorjaar 1949 en begin 1955 meer dan één belangrijke verandering ondergaat. Van een vaag communicatief concept verschuift ze via een uitgesproken expressie-poëtica naar een strikte autonomie-opvatting. De laatste en de voorlaatste opvatting staan - ook in de formuleringen van Kouwenaar - bijna lijnrecht tegenover elkaar. De autonomie-opvatting krijgt voor het eerst gestalte in de 'Inleiding' bij de bloemlezing *Vijf 5 tigers* (1955); ze verschijnt daar vrij onverwacht in die zin dat er nauwelijks verbindingen zijn aan te wijzen met wat voorafging. Dit houdt een correctie in op de al bijna traditioneel geworden voorstelling dat in Kouwenaars ontwikkeling de periode voorafgaande aan de bundel *Het gebruik van woorden* (1958) één, (af)gesloten geheel vormt.

Verder staat allerminst vast, is het zelfs onwaarschijnlijk, dat andere experimentele dichters in dezelfde periode eenzelfde ontwikkeling hebben doorgemaakt. Op dit punt kan de hiervóór al even aangestipte mening van de dichter zelf, dat zijn opvattingen niet representatief waren voor anderen, fors worden onderstreept. Maar dat betekent ook dat zijn beschouwingen als informatiebron voor de experimentele poëzie met

grote terughoudendheid moeten worden gehanteerd. Sterker nog: uit de analyse komt naar voren dat de verwarring die in de literaire kritiek (toen en nu) is ontstaan en bestaat over wat de experimentele poëzie nu wel en niet voorstelde, niet in de laatste plaats toegeschreven kan worden aan Kouwenaars beschouwingen.

Kouwenaars vroegste artikel, dat in *Reflex,* is zozeer ingebed in twee programmatische beschouwingen van de schilder Constant Nieuwenhuys in hetzelfde tijdschrift, dat het zonder die context moeilijk te lezen en op een enkel punt zelfs onbegrijpelijk is. Daarom wijd ik vooraf een bespreking aan de twee beschouwingen van Constant. Hierdoor en door de noodzakelijk wat lange inleiding kom ik in dit eerste artikel voor wat Kouwenaar betreft niet verder dan diens eerste beschouwing.

In de rest van deze inleiding schets ik het ruimere kader waarin mijn onderzoek past, en roer ik enkele min of meer principiële, methodische kwesties aan.

In het tweede artikel bespreek ik de nummers 2 en 3 uit de eerder gegeven opsomming en verwerk ik ook een deel van de gegevens van nummer 5, 'Geheel namens mijzelf'. Voor het slotartikel rest dan de 'Inleiding' bij *Vijf 5 tigers*. In de tweede helft van het slotartikel vul ik de analyse van de theoretische beschouwingen aan met een korte, globale blik op Kouwenaars poëziepraktijk uit dezelfde periode als waaruit de beschouwingen dateren.

Het kader

Het ruimere kader waarin een kritische analyse van de vroege beschouwingen van Kouwenaar past, is de vraag naar de poetica van de Vijftigers, dat wil zeggen naar hun uitgangspunten en doelstellingen, hun poëzie-opvatting. Daarover bestaat nog weinig helderheid. In ieder geval kan men het grondig oneens zijn met de voorstelling van zaken zoals Kouwenaar die in 1972 gaf bij de opening van de tentoonstelling 'De Beweging van Vijftig' in het Letterkundig Museum en Documentatiecentrum. Een van zijn uitspraken bij die gelegenheid luidde: 'De zogeheten beweging van '50 is in de loop der jaren van alle kanten zeer uitputtend op de korrel genomen, doorgelicht, opgemeten, binnenstebuiten gekeerd, op meer of minder wetenschappelijk verantwoorde weegschalen gelegd en gewogen tot op één-tiende gram nauwkeurig.'[1]

Dit oordeel kan op zijn hoogst de *externe* geschiedenis van de beweging betreffen, de geschiedenis van jaartallen, feiten en namen. Die is inderdaad uitvoerig gedocumenteerd, in het bijzonder door de studie van Willemijn Stokvis over Cobra[2] en door Fokkema's *Komplot*[3], zij het dat deze publikaties van later datum zijn dan Kouwenaars uitspraak. Maar het beeld van de 'binnenkant' van het vernieuwingsproces dat zo ingrijpend is geweest voor de geschiedenis van de Nederlandse poëzie, is nog uiterst schimmig en fragmentarisch.

1 Gerrit Kouwenaar, 'Vijftig is dood, leve de vijftigers'. In: *Juffrouw Idastraat 11* 1 (1972-1973), no. 2-3 (dec.). p. 1-3.
2 W. Stokvis, *Cobra; geschiedenis, voorspel en betekenis van een beweging in de kunst van na de tweede wereldoorlog*. Amsterdam 1974.
3 R.L.K. Fokkema, *Het komplot der Vijftigers; een literair-historische documentaire*. Amsterdam 1979.

Het is te gemakkelijk, het bewegingskarakter van wat niettemin de Beweging van Vijftig is gaan heten, te ontkennen op grond van het ontbreken van manifesten en *het daarbij te laten*. Als de onderlinge verschillen tussen de betrokken dichters inderdaad groter waren dan de overeenkomsten - zoals door Kouwenaar herhaaldelijk is betoogd - wat weten we dan van die verschillen? Of: als er niet gesproken kan worden van *de* experimentele poëzie of van *de* poëzie-opvatting van Vijftig, wat is dan de aard van de poëzie van de afzonderlijke dichters en wat is hun persoonlijke poëzie-opvatting?

Deze en soortgelijke vragen vormen een gerede aanleiding om het onderzoek naar de poetica van Vijftig enigszins anders te oriënteren dan tot nu toe gedaan is. In plaats van zijn aandacht meteen te richten op gemeenschappelijke kenmerken en mogelijke overeenkomsten, kan men beter beginnen met de opvattingen van de afzonderlijke dichters ook afzonderlijk onder de loep te nemen en als zodanig te beschrijven. Overeenkomsten kunnen altijd nog daarna, en dan beter gefundeerd, aan de orde komen.

Een dergelijk onderzoek kan in principe bij ieder van de betrokken dichters beginnen. Een goede reden om met Kouwenaar van start te gaan is de al genoemde omstandigheid dat hij als enige van de direct betrokkenen zich in de beginjaren buiten zijn gedichten heeft uitgelaten over het streven van de experimentele dichters en over aard en doel van hun poëzie. Voor de andere dichters geldt dat hun programma, voorzover aanwezig, te vinden is in hun gedichten. Het hoeft geen betoog dat een beschrijving van deze zogeheten vers-interne poetica specifieke problemen met zich meebrengt, zeker als het om experimentele gedichten gaat.

Het hier gepresenteerde deelonderzoek richt zich dus in de eerste plaats op Kouwenaars opvattingen. Andere zaken, zoals de groepskwestie (wie hoorden er nu wel en niet bij en waarom?), komen alleen aan de orde voor zover Kouwenaar ze zelf ter sprake brengt - hetgeen overigens regelmatig het geval is. Ook de kwestie van de representativiteit is strikt genomen niet aan de orde. Aan wat daarover in het voorgaande al is gezegd, kan nog het volgende worden toegevoegd. Ook als blijkt dat Kouwenaars opvattingen *niet* representatief zijn voor welke groep dan ook, lijkt het mij nuttig, dit te hebben vastgesteld. Het zou onder andere betekenen dat men, zoals eeder gezegd, zijn beschouwingen als informatiebron voor de poetica van Vijftig op zijn minst voorzichtig zou moeten hanteren en er niet kritiekloos uit kan citeren, zoals vaak gebeurd is en tot op de dag van vandaag gebeurt.[4]

Enkele kwesties

Met mijn behandeling van de zaak zijn enkele min of meer principiële kwesties gemoeid. De meest principiële is die van de status van auteursuitspraken. Zeker in het tijdperk van het interview is dat een zaak die een diepgaander behandeling vergt dan binnen het bestek van deze artikelen mogelijk is. Ik beperk me verderop tot een schets van het probleem zonder er een algemene oplossing voor te kunnen aanreiken.

4 Een recent voorbeeld: Harry Scholten, ‘Lyriek is de moeder der politiek'; opvattingen over poëzie en maatschappelijk engagement in de dichtersbeweging der Vijftigers’. In: *Literatuur* 1 (1984). p. 13-18.

Andere vragen zijn: draagt het onderzoek van deze vroege periode bij tot het in-

zicht in Kouwenaars dichterschap? Heeft het zin een verleden op te rakelen waar de dichter zelf al lang en breed afscheid van heeft genomen? Mag je de mogelijk onvoldragen schrijfprodukten van een jeugdig auteur te lijf gaan met een volwassen kritisch-analytisch apparaat?

Een deel van de antwoorden op deze vragen zal ik vooraf proberen te geven; een ander deel moet uit de behandeling van het materiaal voortkomen.

Een nog tamelijk praktische kwestie is de vraag, in hoeverre een 'terug naar het begin' zoals hier ondernomen, zinvol is voor het inzicht in de ontwikkeling van Kouwenaars dichterschap. Met het accent op *ontwikkeling* is het eigenlijk geen vraag. Ook als de vroege opvattingen van Kouwenaar weinig gemeen zouden heben met wat hij later voorstaat en nastreeft, dan nog (of: dan juist) is het interessant om na te gaan, welke veranderingen zich hebben voorgedaan.

Maar er zit meer aan vast. Kouwenaar zelf heeft hij diverse gelegenheden gewag gemaakt van ingrijpende koerswijzigingen in zijn opvattingen en zijn praktijk. Eén daarvan zou gemarkeerd worden door de bundel *Het gebruik van woorden* uit 1958. Hij gaat daarbij zover te zeggen dat hij zich pas bij die bundel bewust is (geworden) van wat hij doet.[5] Met het vorderen van de tijd hebben zijn uitlatingen dienaangaande steeds nadrukkelijker de vorm aangenomen van een zich distantiëren van zijn Vijftigerschap. Men kan zelfs zeggen dat de Vijftiger Kouwenaar nagenoeg doodverklaard is door de Kouwenaar van later jaren. Zo zegt hij in de eerdergenoemde openingstoespraak in 1972 temidden van veel andere doods- en begrafenissymboliek: 'de experimentele beweging van '50, die wij heden op gepaste wijze herdenken, is eigenlijk alleen herdenkbaar kunnen worden door wat zich na zijn dood voltrok, door wat na zijn dood werd waargemaakt.'[6]

In het verlengde hiervan (hoewel ten dele al van vroeger daterend) liggen zijn niet zelden schampere opmerkingen over wat de literaire kritiek, de 'geleerden' en 'de op zekerheden en sluitende analyses stoelende schoolboekjes'[7] te berde hebben gebracht over Vijftig.

Het gaat wat ver, te zeggen dat mijn artikelen *níet* gaan over de dichter die zich in de jaren '60, '70 en '80 ontwikkeld heeft tot een van de belangrijkste na-oorlogse Nederlandse dichters. Toch is dat min of meer het geval, zeker als men vindt dat een dichter er recht op heeft, beoordeeld te worden op zijn gedichten en dan bij voorkeur nog op zijn beste werk. In ieder geval maakt zo'n formulering duidelijk dat het hier gaat om een literair-*historisch* onderzoek (met als mogelijk bijkomend voordeel dat de onjuiste voorstellingen die Kouwenaar gispt, gecorrigeerd kunnen worden). De dichter mag uiteraard zijn jeugdfase ver achter zich laten, maar literair-historisch kunnen de zaken anders liggen dan hijzelf ze uit later perspectief ziet of wenst te zien. Net zo onrechtvaardig als het is, de hele Kouwenaar vast te nagelen op zijn Vijftiger-schap, zo onjuist zou het zijn, de Vijftiger Kouwenaar geheel en al te laten verdwijnen achter en

5 Interview met Piet Calis. In: Piet Calis, *Gesprekken met dichters*. Den Haag 1964. p. 92.
6 Zie noot 1. Het is verleidelijk het gebruik van 'zijn' in plaats van 'haar' - het gaat over de beweging van '50 - op te vatten als een Freudiaanse vergissing.
7 Zie noot 1. p. 3.

ten gunste van de dichter zoals die zich in latere decennia heeft gemanifesteerd. Het kost geen moeite te erkennen dat mijn exercitie mede is ingegeven door het latere belang van Kouwenaar; als dat er niet was geweest, zou mijn interesse voor zijn beginperiode zeker minder groot zijn geweest. Toch is, strikt genomen, dat latere belang niet doorslaggevend. Doorslaggevend in literair-historisch opzicht zijn Kouwenaars geprononceerde rol en aandeel in de experimentele 'explosie' zoals Vijftig onder andere door Vestdijk en Rodenko is genoemd.

De principiële kwestie die in het voorgaande al even doorschemerde, is, algemeen geformuleerd, het probleem van de status van auteursuitspraken. Kouwenaar is een mooi-gecompliceerd voorbeeld om het probleem te demonstreren, en een casus voor de toetsing van eventuele oplossingen voor het probleem. Concreet: Kouwenaar is (1) zelf dichter, (2) commentator en explicateur van zijn eigen en anderer streven, (3) criticus van zijn eigen werk, onder andere doordat hij zelf perioden in zijn ontwikkeling onderscheidt en aanwijst, èn hij treedt van tijd tot tijd op als (4) literatuurhistoricus van zijn eigen periode.

Het probleem is, wie men tegenspreekt als men Kouwenaar tegenspreekt. Is dat de dichter-die-het-zelf-allemaal-toch-wel-het-beste-zal-weten? Of de explicateur die voor eigen parochie preekt? Of de criticus die er, net als een willekeurige andere criticus, een mening op na houdt waar men - beargumenteerd - van af kan wijken? Of de literatuurhistoricus die een bekritiseerbare visie geeft op een stuk literatuurgeschiedenis, meer nog: die een uitgesproken oordeel heeft over wat ánderen in literatuurkritiek en literatuurgeschiedschrijving met 'zijn' periode hebben gedaan?

Het laatste geval is het eenvoudigst. De voorstelling van zaken die Kouwenaar in 1972 gaf (zie het citaat hiervóór op p. 432), is evident onjuist en gemakkelijk te weerspreken. Maar in de meeste andere gevallen ligt het heel wat problematischer. Hoe weegt men twee tegenstrijdige uitspraken van één en dezelfde auteur tegen elkaar af? Kan men de juistheid van uitspraak A betwijfelen of bestrijden met een beroep op uitspraak B van dezelfde auteur? Ik signaleer het probleem zonder er een algemene, methodische oplossing voor te hebben. Waar het mij bij de analyse parten heeft gespeeld - en dat deed het bij voortduring - heb ik naar bevind van zaken en zo redelijk mogelijk gehandeld. Explicitering en argumentatie moeten ervoor zorgen dat mijn afwegingen in ieder geval controleerbaar zijn.

Hiervóór benadrukte ik het historisch karakter van mijn beschouwing. In studies van dien aard is het niet gebruikelijk, want meestal niet nodig, zich te rechtvaardigen tegenover de behandelde auteur. En hoewel het daar in het voorgaande misschien al even op geleken heeft, meen ik dat het ook in dit geval niet nodig is, althans niet voor het feit dat ik graaf en spit in een verleden waarvan de dichter zelf al lang en breed afscheid heeft genomen.

Iets als een verontschuldiging is wel op zijn plaats voor het feit dat ik een volwassen kritisch-analytisch apparaat loslaat op beschouwingen van een betrekkelijk jong auteur die bovendien gewikkeld is in een tamelijk radicaal vernieuwingsproces met alle onzekerheden van dien. De situatie doet denken aan die waarin Oversteegen zich, naar aanleiding van één zin uit Binnendijks *Prisma*-inleiding, retorisch afvraagt: 'in hoe-

veel minuten wordt soms een twintigtal woorden opgeschreven waar vervolgens twintig andere auteurs twintig jaar lang op blijven terugkomen?'.[8] Helemaal eerlijk is het niet, maar zo gaat het nu eenmaal in literatuur en literatuurgeschiedenis.

Tenslotte: inzake Kouwenaars poetica is mijn verhandeling door de afbakening in de tijd een aanvulling op Sötemanns 'Gerrit Kouwenaar en de poëzie'.[9] Een belangrijke beperking die Sötemann zich in dat artikel oplegde, was, dat hij uitsluitend poëzie ter sprake bracht uit Kouwenaars - toen - laatste periode, die welke begint met de bundel *Het gebruik van woorden* (1958). Een soortgelijke beperking - het jaartal is niet precies hetzelfde - gold het vers-externe materiaal, de uitspraken van de dichter buiten zijn gedichten om, in interviews en artikelen. Op enkele gevallen na, die vooral in het algemeen inleidende gedeelte van Sötemanns artikel staan, dateert het gebruikte versexterne materiaal grotendeels van ná 1955. Mijn aanvulling is dus een 'achterwaartse' aanvulling: ik houd op (ongeveer) daar waar Sötemann begonnen is.

Zoals aangekondigd, bespreek ik eerst twee programmatische artikelen van Constant Nieuwenhuys die de onmisbare context vormen van Kouwenaars eveneens programmatische artikel 'Poëzie is realiteit'. Het betreft Constants 'Manifest', gepubliceerd in het eerste nummer (sept.-okt. 1948) van *Reflex,* en 'Cultuur en contra-cultuur' in het tweede, tevens laatste nummer (febr. 1949) van hetzelfde tijdschrift.

2. Constant Nieuwenhuys, 'Manifest' en 'Cultuur en contra-cultuur'

Constants 'Manifest' is een verre van eenvoudige tekst. De samenhang in het betoog en de hoofdlijnen ervan zijn aanvankelijk moeilijk te vinden. Dat komt onder andere doordat de behandeling van bepaalde deelonderwerpen en aspecten verspreid is over uiteenleggende plaatsen in de tekst. Door her-ordenend bij elkaar te zetten wat bij elkaar hoort, kan men de bestanddelen van het betoog onderbrengen in drie hoofdcategorieën. Die categorieën omvatten dan al wat gezegd wordt over (1) maatschappelijke verhoudingen, (2) de overleefde burgerlijke kunst en cultuur, (3) de nieuwe kunst.

Van de punten (1) en (2) geef ik een korte samenvatting zonder commentaar; op het derde punt ga ik wat uitvoeriger in.

Ad 1. De maatschappelijke verhoudingen worden - geheel en al in marxistische geest - aangevoerd als voornaamste verklaringsgrond voor de stand van zaken in de Westers-klassieke cultuur. De maatschappelijke ontwikkeling is van dien aard dat ze 'slechts zal kunnen eindigen met een totale ineenstorting van een duizenden jaren oud samenlevingsprincipe'; de klassenmaatschappij staat voor haar ondergang en daarmee ook de cultuur die uit die klassenmaatschappij is voortgekomen en door deze is bepaald.

8 J.J. Oversteegen, *Vorm of vent; opvattingen over de aard van het literaire werk in de Nederlandse kritiek tussen de twee wereldoorlogen*. Amsterdam 1969. p. 230.

9 A.L. Sötemann, 'Gerrit Kouwenaar en de poëzie'. In: *Ntg.* 68 (1975). p. 345-360.

Ad 2. De Westerse kunst is geworden tot een instrument ter verheerlijking van de heersende maatschappelijke klasse, de bourgeoisie. Nu de burgerlijke idealen door het verdwijnen van hun economische voorwaarde een fictie geworden zijn, is de erbij beho-

rende burgerlijke esthetiek leeg en hinderlijk geworden. Kenmerkend voor deze esthetiek zijn haar normatieve karakter, de remmende en beperkende invloed die zij uitoefent op de natuurlijke scheppingsdrang van de mens, en het feit dat zij idealistisch is. Ad 3. Omschrijvingen van wat er schort aan de heersende kunst en wat centraal zal staan in de nieuwe, beheersen de tekst van begin tot eind. Omdat het vooral de grote frequentie van een aantal kernbegrippen is die dit aspect doen overheersen, is het eigenlijk niet goed mogelijk er een samenvatting van te geven. De kernbegrippen die ieder voor zich tussen de tien en twintig keer voorkomen in steeds wisselende combinaties, zijn: bevrijding/vrijheid, vitaal/levend, creatief/scheppend en natuurlijkheid. In één (te beperkte) formule samengebracht: de *natuurlijke scheppings*drang als primaire levensbehoefte en als *vrije* en *bevrijdende* uiting van menselijke *vitaliteit*.

Emmens en De Jongh[10] hebben het ideeëncomplex dat in deze sleutelbegrippen ligt opgesloten, een plaats gegeven in een historische ontwikkeling door aan te tonen dat het grotendeels stamt uit de revolutionaire jaren veertig van de 19e eeuw en, nog verder terug, uit de 18e-eeuwse theorieën van Rousseau. Dit geldt zowel voor de (anti-realistische) 'scheppende verbeelding' als voor de (ook bij Constant aanwezige) verheerlijking van een primitieve volkse en kinderlijke mentaliteit.

In dezelfde geest heeft Offermans[11] een nog ruimer kader geschetst door aan te geven, hoe groot de reikwijdte en de verbreiding zijn van ideeën omtrent een door vitaliteit gekenmerkte volkse tegencultuur. Volgens hem is de stelling dat devitaliserende effecten inherent zijn aan de burgerlijke cultuur, in de filosofie, de sociale wetenschappen en de kunst sinds meer dan honderd jaar in vele varianten geformuleerd.

Is Constants ideeën-goed als geheel dus niet nieuw en niet uniek, wel bijzonder lijkt mij de hoofdstelling van zijn betoog, de omschrijving van wat hij noemt 'een nieuw artistiek principe':

> Dit nieuwe principe berust op de onbelemmerde invloed van de materie op de scheppende geest. De scheppende gedachte bestaat niet uit ideeën en niet uit vormen, die men eer stolsels van de materie zou kunnen noemen, maar is een reactie op een ontmoeting van de menselijke geest met de ruwe materie, die haar de vormen en ideeën suggereert.

In nogal wat commentaren op deze veel geciteerde passage is bijna alle nadruk komen te liggen op de materie-kant van deze opvatting, en het valt niet te ontkennen dat ook Constant er de meeste woorden aan wijdt. Toch mag mijns inziens niet over het hoofd worden gezien, dat in het beschreven proces de (ruwe) materie één van de twee componenten is en dat daarnaast de menselijke geest als tweede, gelijkwaardige component wordt genoemd. Dat de menselijke geest in Constants concept een belangrijke factor is, blijkt misschien nog het duidelijkst uit het vervolg-artikel dat grotendeels handelt over het (te overwinnen) dualisme van geest en materie.

10 J.A. Emmens en E. de Jongh, 'De kunsttheorie van Cobra 1848-1948'. In: *Simiolus* 1 (1966). p. 51-64.

11 Cyrille Offermans, 'Vroeg oud'. In: *Vrij Nederland,* 29 oktober 1983. (Serie: De brandende kwestie).

Maar ook los daarvan kan men op grond van de concrete praktijk van de Cobraschilders concluderen dat over-beklemtoning van het materie-aspect onjuist is. Een strikte materie-opvatting zou in de schilderkunstige praktijk geleid hebben tot een non-figuratieve, abstracte (eventueel abstract-expressionistische) kunst. Bij iemand als Karel Appel komt dit echte materie-schilderen (action painting, tachisme) wel voor, maar pas in een latere fase. De Cobra-kunst, ook die van Appel, is verre van non-figuratief. In de vroege tekeningen zoals die onder andere te zien waren op de tentoonstelling 'Karel Appel / Werk op papier' (Haags Gemeentemuseum, januari 1982), ziet men het als het ware gebeuren: het *begint* met krassen en vegen met potlood, pen, krijt of houtskool, zonder vooropgezette idee of bedoeling, maar zodra er ook maar íéts verschijnt dat lijkt op een vogel, een dier of een menselijk wezen, dan is Appel er als de kippen bij om die *voorstelling* af te maken. Kortom en precies volgens het recept van Constant: de ruwe materie suggereert aan de menselijke geest de vormen en ideeën. Zie voor een uitvoeriger en deskundiger beschrijving van dit proces de inleiding van Josephus Jitta in de catalogus van de genoemde tentoonstelling;[12] daarin ook een plaatsing van Appels werkwijze in een lange kunsthistorische traditie.

'Cultuur en contra-cultuur', Constants vervolg-artikel in het tweede nummer van *Reflex,* heeft als motto een lang citaat van 'Graaf Leo Tolstoi', dat een hoofdthema van beide hier besproken bijdragen samenvat. Het luidt:

> De kunst van de heersende klasse heeft zich verwijderd van de kunst van het overige deel van het volk, en er zijn nu twee kunsten: de kunst van het volk en die van de élite. En deze laatste heeft als noodzakelijke voorwaarde de onderdrukking van de massa, en kan zich slechts handhaven door het instandhouden van die onderdrukking. Er is een verschil tussen de zogenaamde Grote Kunst, sinds de Renaissance, die geïsoleerd is van het volk, en de kunst als menselijke uiting, die zich overal manifesteert, b.v. in de volksliedjes en de dansen enz. De[ze?] kunst is niet tot stand gekomen door vormen, die bij de heersende klasse in de mode zijn geraakt, maar door een uitingsbehoefte die alles wat in de mens leeft te voorschijn brengt.

Constant zelf plaatst het problematisch karakter van de kunst in onze cultuur eerst (opnieuw) in een breed maatschappelijk kader: het is maar één van de problemen naast vergelijkbare vraagstukken op het gebied van de sexualiteit, van de godsdienst, van de economie en van de rassenverhouding. Hij *bestrijdt* vervolgens de opvatting dat dit problematisch karakter noodzakelijk, onvermijdelijk en 'natuurlijk' voortvloeit uit het dualisme in de menselijke natuur. Van de vele verschijningsvormen van dit dualisme noemt hij als eerste: materie en geest, precies de twee begrippen die hij in zijn formulering van het nieuwe artistieke principe samenbrengt en elkaar laat 'ontmoeten'. Volgens Constant is de 'tragische tweespalt' van het dualisme ook niet gegeven met de menselijke natuur zelf, maar vindt ze haar oorzaak 'in het

12 Mariette Josephus Jitta, 'Karel Appel: "Ik rotzooi maar wat aan"; enige opmerkingen over een uitspraak'. In: *Karel Appel; werk op papier*. Catalogus Haags Gemeentemuseum. Den Haag 1982. p. 5-17.

klassekarakter van de Westers-klassieke cultuur, in de feitelijke scheiding der maatschappij in twee klassen

die geestelijk tegengesteld zijn [...]. Juister gezegd, komt de dualistische wereldbeschouwing voort uit de onverzoenbaarheid van menselijke levensbehoefte en de vorm van onze samenleving die met de primairste behoeften in strijd is.'

Met de diagnose is ook de oplossing gegeven: het artistieke probleem zal samen met de andere problemen pas kunnen worden opgelost met de komst van een andere samenlevingsvorm.

Onder andere via de termen 'menselijke levensbehoefte' en 'primairste behoeften' sluit deze uiteenzetting direct aan bij het hoofdthema van het manifest.

De tweede helft van 'Cultuur en contra-cultuur' is een uitwerking van een gedachte die in het manifest maar even is aangestipt, namelijk die van de *tegenstelling* tussen cultuur en kunst. Met 'cultuur' doelend op 'het gehele cultuurrudiment (het moderne negativisme, het Surrealisme en het Existentialisme inbegrepen)' stelt Constant in 'Manifest' vast, 'dat het niet in het wezen der cultuur ligt de artistieke expressie *mogelijk* te maken, maar integendeel deze te *verhinderen*.' In het tweede artikel wordt deze tegenstelling breed uitgemeten en verder aangescherpt. De ontwikkeling van de Westerse kunst, maar ook die van de filosofie en de moraal, wordt gezien als een voortdurend revolutionair *verzet* tegen de heersende cultuur en als een steeds verdergaande *afbraak* ervan. De tegenstelling tussen de (heersende) cultuur en de (revolutionaire) kunst wordt gekarakteriseerd als die tussen een objectief-formalistische tendens en een subjectief-spontane. Volgens Constant staan we voor de definitieve ondergang van de objectief-formalistische tendens (ook aangeduid als 'realisme' en 'aesthetisch formalisme') en de overwinning van de subjectief-spontane tendens ('romantiek').

Nu ik overstap van Constant naar Kouwenaar plaats ik vooraf een kanttekening bij de vergelijking van Cobra-schilderkunst met Vijftiger poëzie. Wegens hun samengaan in de Experimentele Groep worden Cobra-schilderkunst en Vijftiger poëzie vaak op één lijn gesteld. Voor een deel, en zeker voor zover het een gemeenschappelijk *streven* betreft, is dat terecht. Minder terecht is het, een streven te verwarren met een feitelijke werkwijze en/of met de concrete uitslag ervan. Bij een eerdere gelegenheid[13] heb ik de aandacht gevestigd op het fundamentele verschil tussen verf en taal als materiaal, en de verstrekkende gevolgen daarvan voor het werken van schilder en dichter. Brems[14] heeft dit thema verder uitgewerkt en belangrijk verdiept.

Hier wil ik wijzen op een meer externe omstandigheid, waardoor ook de uitgangspositie van schilders en dichters duidelijk verschilde. Die externe omstandigheid is, dat er rond 1950 voor de schilders heel wat meer was om zich tegen af te zetten dan voor de dichters. In de beeldende kunst was in de voorgaande decennia een hele reeks -ismen ontstaan, die ieder voor zich een uitgesproken richting vormden en die samen zowat de hele scala vertegenwoordigden van uiterst abstract tot extreem realistisch: het kubisme (of minstens de nawerking ervan), het expressionisme (zelf een hele waaier van figuratief tot abstract), het constructivisme en neo-plasticisme van *De Stijl,* het

13 C.W. van de Watering, 'Bedenkingen bij spontaneïteit; over Cobra en de experimentele poëzie'. In: *De revisor* 6 (1979), no. 6 (dec.). p. 45-55.

14 Hugo Brems, 'Verf is (g)een woord'. In: *Streven* 48 (1981). p. 1005-16.

(deels abstracte) surrealisme, het (vooral Hollandse) magisch realisme van Willink, Koch, Hynckes en anderen. Niet al deze stromingen werden onderwezen op de kunstacademies (alleen al het bestaan van deze instellingen doet de positie van schilders belangrijk verschillen van die van schrijvers!), maar ze waren er wel bekend, al was het alleen al door de serie tentoonstellingen die Sandberg na de oorlog wijdde aan de 'klassieken van de 20e eeuw'.

Wat stond daar aan de kant van de poëzie in Nederland tegenover? Geen veelheid van onderscheidbare richtingen of scholen, maar slechts één, en dan nog vaag, conglomeraat van realisme en romantiek, dat de oude tegenstelling tussen het rationalisme van Forum en het expressionisme had trachten te overbruggen. De enige uitschieters waren Nijhoff en (pas sinds kort) Achterberg, terwijl het modernistische werk van Van Ostaijen nauwelijks bekend was. Het enige waartegen de dichters zich konden afzetten, was de (ook toentertijd vrij algemeen als zodanig ervaren) malaise in de Nederlandse poëzie.

Als dus rond 1950 schilders en dichters vinden en roepen dat het anders moet, dan heeft dat voor de schilders een veel concreter inhoud en achtergrond dan voor de dichters. Dat geldt in het bijzonder het zich afzetten tegen en/of verwerpen van elke theorie. In het schilderkunstige had dat betrekking op de concrete, bestaande theorieën van de eerdergenoemde richtingen. Op het terrein van de poëzie is er nauwelijks iets vergelijkbaars. Men zou op zijn hoogst kunnen denken aan het veel algemenere, maar ook vagere 'stelsel' van regels en wetten der esthetika, zoals dat bijvoorbeeld door Vestdijk werd gehanteerd in *De glanzende kiemcel*.

3. G. Kouwenaar, 'Poëzie is realiteit'

Eind 1948 treden de dichters Elburg, Kouwenaar en Lucebert toe tot de aanvankelijk alleen uit schilders bestaande Experimentele Groep. Kouwenaars essay 'Poëzie is realiteit' in het tweede nummer van *Reflex* kan, samen met de publikatie van één gedicht van ieder van de drie dichters, beschouwd worden als de manifestatie naar buiten van deze feitelijke toetreding. (De contacten, vooral dat tussen Constant en Kouwenaar, waren al van vroeger datum;[15] van Elburg staat al in *Reflex* no. 1 een kort gedicht.)

De vraag in hoeverre Kouwenaars aandeel in deze manifestatie ook als manifest mag worden opgevat, kan hier buiten beschouwing blijven; er pleit een en ander voor, er pleit een en ander tegen. Wel mogen we ervan uitgaan dat Kouwenaars artikel in ieder geval zijn eigen opvattingen van dat moment weergeeft, en dat de belangwekkende programmatische uitspraken die vooral aan het eind van het artikel worden geformuleerd, in ieder geval voor hem gelden.

Voor het overige - het moet maar vooraf worden gezegd - is het artikel als betoog uiterst zwak. Het kan de vergelijking met de eerder besproken uiteenzettingen van Constant niet doorstaan. Terwijl diens manifest, hoewel onoverzichtelijk, niet onduidelijk is, en zijn tweede artikel een helder verhaal, is Kouwenaars bijdrage in meer dan één opzicht eenvoudig verward. Als men uitsluitend afgaat op de volgorde van aanbie-

15 Zie: Stokvis, *Cobra*. p. 72 en 346.

ding van de artikelen (die ook mijn volgorde van bespreking is), dan kan men niet anders dan besluiten tot een sterke afhankelijkheid van Kouwenaar ten opzichte van Constant. Op een enkel punt leidt die afhankelijkheid, zoals ik hierna zal proberen aannemelijk te maken, zelfs tot bijna-onbegrijpelijkheid van Kouwenaars tekst. Toch is het beeld dat daardoor ontstaat van eenrichtingsverkeer ván Constant náár Kouwenaar, misschien een vertekening van de werkelijke verhouding. Het is niet uitgesloten dat in Constants beschouwingen een en ander staat dat afkomstig is uit de koker van Kouwenaar. Gezien het intensieve contact dat zij juist in deze jaren onderhouden, is het waarschijnlijk dat er eerder sprake geweest is van wisselwerking en wederzijdse beïnvloeding dan van eenrichtingsverkeer. Dit blijft echter een veronderstelling, omdat de teksten geen concrete aanwijzingen in die richting bevatten.

Om mijn kritische oordeel over Kouwenaars bijdrage geen loutere bewering te ia-ten zijn loop ik - met commentaar - de tekst in hoofdlijnen na.

Net als Constant gaat Kouwenaar uit van de opvatting dat kunst- en literatuurveranderingen samengaan met, en geheel en al te verklaren zijn uit, maatschappelijke verhoudingen. Nog openlijker dan Constant komt Kouwenaar uit voor zijn marxistische oriëntatie, onder andere door uit het jargon van die theorie de term ‘onderbouw’ (van het milieu?!) te gebruiken. Om de nauwe verbondenheid van maatschappelijk gebeuren en literatuur te illustreren doet Kouwenaar een beroep op ‘een studie’ van Georg Lukacs, maar dat valt al meteen wat ongelukkig uit. Lukacs' stelling toepassend op de Nederlandse situatie, moet Kouwenaar constateren dat ‘de ontwikkeling van onze alleszins hoogstaande poëzie sinds 1880’ samenvalt met de ‘boosardige slotacte van het kapitalisme’ die het imperialisme is. Hij noemt dat zelf een schijnbare tegenstelling, maar in feite is het een constatering die strijdig is met de stelling die hij juist aan het illustreren is. De manier waarop hij vervolgens de tegenstrijdigheid probeert weg te redeneren, is, op zijn zachtst gezegd, weinig overtuigend.

Echt onduidelijk wordt het pas daarna. Om dat te laten zien, moet ik hier gedetailleerd ingaan op de tekst. De slotalinea van het eerste gedeelte van het betoog - door een sterretje en wit van de rest gescheiden - luidt:

> Dit is het tragische dualisme van onze tijd, die op de grens van twee beschavingen wankelt - het dualisme, dat niet slechts groepen en/of individuen tegenover elkaar stelt, doch evenzeer doorwerkt in het individu zèlf, ook in de dichter en zijn poëzie.

De vraag is, waarnaar ‘Dit’ verwijst. Voor de hand liggend zou zijn, dat het verwijst naar het onmiddellijk voorafgaande. Maar daar is in het geheel geen sprake van enige vorm van dualisme, althans niet in de gangbare betekenis van het woord. Er wordt daar geponeerd dat de maatschappelijke verhoudingen de uitingen van de kunstenaar bepalen, onverschillig of deze ageert tégen de overheersende machten van zijn tijd dan wel er zich niets aan gelegen laat liggen. Men kan dat tragisch noemen, en desgewenst een dilemma, maar geen dualisme. De rest van de geciteerde alinea, waar immers sprake is van doorwerking van het dualisme in het individu, wijst overigens wel min of meer in de richting van deze interpretatie.

Een andere mogelijkheid is, dat de openingszin van de geciteerde alinea gelezen moet worden als: dit is het tragische dualisme van onze tijd, dat hij (dat is: de tijd) op de grens van twee beschavingen wankelt. Maar dát staat weer op gespannen voet

met het begin van de onmiddellijk (na het sterretje) volgende zin, waar sprake is van: ‘deze slotperiode van het dualisme’. Een van tweeën: óf onze tijd is de *slotperiode* van het dualisme óf het tragisch dualisme van onze tijd is, dat hij op de grens van twee beschavingen wankelt.

Het vermoeden rijst, dat noch de ene noch de andere verwijs-mogelijkheid de passage kan verklaren, maar dat ‘het tragische dualisme’ rechtstreeks afkomstig is uit het betoog van Constant, die tweemaal het woord ‘tragisch’ bezigt in verband met het ook door hem uitvoerig besproken dualisme van materie en geest, vorm en idee. Dat vermoeden wordt versterkt door het volgende: terwijl Constants uiteenzetting over het dualisme volstrekt helder is, springt Kouwenaar hier èn op andere plaatsen in zijn tekst zo vreemd om met dat begrip, dat men hem ervan mag verdenken, het aan Constant te hebben ontleend zonder goed begrepen te hebben wat die ermee bedoelt. Het zal duidelijk zijn, dat mijn bewering dat Kouwenaars artikel is ingebed in de bijdragen van Constant, mede berust op deze veronderstelling. (Aangetekend moet worden, dat in de latere beschouwingen het begrip dualisme ook bij Kouwenaar helderder contouren krijgt en dan een centrale rol vervult in zijn poëzie-opvatting.[16])

De doorgaande lijn in het tweede deel van Kouwenaars betoog is in zekere zin een geschiedenis van de poëzie in vogelvlucht. In zekere zin en in vogelvlucht, want in minder dan één kolom tekst passeren: de oorsprong van de poëzie in combinatie met het ontstaan van de taal en van de mens, de Middeleeuwen, de Renaissance, de industriële revolutie en de positie van de poëzie in de afgelopen vijftig jaar. Voor dat laatste gebruikt Kouwenaar een lang citaat uit Georg[e] Thomson, *Marxism and Poetry*.

Raadpleging van dit boekje,[17] oorspronkelijk verschenen in 1945 en herdrukt in 1947, leert dat ook de daaraan voorafgaande opmerkingen over de oorsprong van taal en poëzie grotendeels hieruit afkomstig zijn. Dat betekent dat bijna een kwart van Kouwenaars artikel teruggaat op deze Thomson. De nieuwsgierigheid die dat wekt naar diens opvattingen, wordt door bestudering ervan in zoverre beloond dat men kennis maakt met een curieus werkje in de slechtste marxistische traditie. Inhoudelijk geelt het boekje nagenoeg hetzelfde ideeëncomplex dat eerder gesignaleerd werd in en naar aanleiding van Constants ‘Manifest’, maar hier wordt de verheerlijking van de volkskunst en van alwat primitief en wild is (‘poetry [...] as it still lives on the lips of savages’) onderbouwd met een pretentieus ‘methodisch’ onderzoek (sociologisch, psychologisch èn linguïstisch) naar niet minder dan: de oorsprong en de ontwikkeling van de poëzie, de oorsprong van taal en ‘the origin of man himself’. Dit alles in maar een fractie van de 64 pagina's die het boekje telt, aangezien de meeste plaats nog wordt ingenomen door voorbeeldmateriaal van spontaan poëzie producerende Ierse boerenvrouwen, een oude zwarte bediende in Zoeloeland, Trobrianders, Maori's, Duitse bos-arbeiders enzovoorts; en - in het laatste hoofdstukje - een lofzang op de zegeningen van het socialisme voor de herleving van de cultuur in Kazachstan en Kirgizië, waar Shakespeare nu populairder is dan in Engeland...

16 Hierover: M. van Anken-Rothuizen, ‘De taalattitude van de Vijftigers’. Ongepubliceerde scriptie Instituut De Vooys voor Nederlandse taal- en letterkunde. Utrecht 1984. Zie ook mijn slotartikel.

17 George Thomson, *Marxism and Poetry*. London 1945, 1947^2. (Marxism Today Series).

Terug bij Kouwenaar constateer ik dat deze enkele ideeën van Thomson voor zijn rekening neemt, maar in de samenvatting tegelijk enkele zinsneden invlecht, die niet rechtstreeks uit Thomson afkomstig zijn.

Kernpunten voor wat betreft de opvattingen over taal en poëzie, zijn:

- poëzie is, evenzeer als gewone spreektaal, een vorm van mededeling, van spreken;
- poëzie onderscheidt zich van de gewone spreektaal doordat zij een verhevigde, geconcentreerde vorm van mededelen is;
- het proces waarin, in de primitieve samenleving, spreektaal tot poëzie werd (gemaakt), verliep veelal langs de weg van de bezwering; (De oorsprong van taal en poëzie uit 'magic' is een leidmotief bij Thomson.)
- degene die, nog steeds in de primitieve samenleving, de macht bezat om poëzie te maken, was een dichter, 'maar hij onderscheidde zich dan ook door niets anders dan door dit kunnen van hen tegen wie hij sprak en die naar hem luisterden.' (Thomson, o.a. p. 6: 'It was only a matter of degree. To some extent they were all poets.' Dit idee komt ook bij Constant uitvoerig aan de orde, ook als toekomstperspectief.)
- 'Poëzie was oorspronkelijk de uiting van de menselijke behoefte tot creatief werkzaam zijn, van de wil een universele realiteit - of wat daarvoor werd aangezien - in een verhevigde, geconcentreerde vorm mede te delen.' Hetzelfde wordt even later nog anders omschreven: 'doel [van de poëzie] was: een universele en vitale aardse realiteit van het toenmalige wereldbeeld der toenmalige samenleving te openbaren; de bron: de behoefte aan creatief manifesteren.'

Van belang is, te noteren dat in de omschrijvingen van poëzie tweemaal sprake is van 'mededelen', eenmaal van 'openbaren'. Deze overgankelijke werkwoorden (ze vragen om een object; er wordt 'iets' meegedeeld, 'iets' geopenbaard) staan naast de niet, of niet per se, overgankelijke handelingswoorden 'creatief werkzaam zijn' en 'creatief manifesteren'.

Omdat de omschrijvingen deels betrekking hebben op een oorspronkelijke, dus voorbije, toestand, mogen we niet zonder meer aannemen dat ze ook Kouwenaars visie op aard en functie van de poëzie in haar huidige status weergeven. Toch is er geen reden voor al te grote voorzichtigheid in dit opzicht. Blijkbaar wil of kan Kouwenaar zich niet helemáál identificeren met de primitieve dichter, maar het is uit de omschrijvingen evenzeer duidelijk dat het afstandnemen vooral betrekking heeft op de objecten, op datgene wát meegedeeld, c.q. geopenbaard wordt. Vandaar de relativerende toevoegingen: 'of wat daarvoor werd aangezien' bij 'universele realiteit', en het tweemaal 'toenmalige' in 'het toenmalige wereldbeeld der toenmalige primitieve samenleving.' Maar voor het overige handhaaft Kouwenaar de termen van zijn omschrijvingen ook voor latere poëzie, sterker nog: ze maken deel uit van het ideaal dat ook door de jonge kunstenaarsgeneratie wordt nagestreefd.

Het eerste blijkt uit de kwalificaties die Gorter verderop krijgt toebedeeld, als enige die zich heeft weten te onttrekken aan het dualisme (nu van vorm en idee):

> Alleen een dichter als Herman Gorter heeft [...] met zijn experimentele, uit dat hopeloos smekend en bassend innerlijk opvlammende poëzie, de

bronnen van een nieuwe creativiteit aangeboord. Hij legde reeds jaren geleden de grondslagen voor een nieuwe, voor ieder verstaanbare, vitale poëzie, die niets anders wilde dan een manifestatie zijn van het leven, het grote ogenblikkelijke leven.

'Voor ieder verstaanbare', 'vitale', 'manifestatie van het leven', het zijn deels herhalingen van, deel variaties op, de omschrijvingen van de oorspronkelijke status van de poëzie.

Hetzelfde zien we tegen het eind van het artikel, waar Kouwenaar het streven van de jonge kunstenaarsgeneratie verwoordt. Omdat de betreffende passage in meer dan één opzicht belangrijk is, en de belangrijkste van het hele artikel, citeer ik eerst de alinea in haar geheel om daarna in te gaan op onderdelen ervan. Na de vaststelling dat er een jonge kunstenaarsgeneratie is die, gesterkt door het voorbeeld van enige ouderen, zich niet meer wil laten buigen onder het dualisme van vorm en idee, luidt de voorlaatste alinea:

> Zij willen de werkelijkheid en de waarheid zeggen, zij willen de wereld en het leven zeggen. Zij willen slechts het instrument zijn, dat een nieuwe universele creativiteit registreert. Zij leggen de poëzie geen andere normen aan dan die zij het leven zèlf aanleggen: werkelijk en waar te zijn. En het mag onbelangrijk wezen hoe en langs welke wegen deze vitale werkelijkheid gesuggereerd wordt.

De eerste volzin van deze alinea is de moeite van het nauwkeurig bekijken waard. Dat het een programmatische uitspraak bij uitstek is, staat buiten kijf. Maar vervolgens kan men er nogal verschillend tegenaan kijken. Het is, kan men zeggen, vooral een *artistieke* uitspraak, en in dit verband is het lichtelijk bezwerende karakter ervan legitiem. Laat ik voor alle zekerheid vermelden, dat ik het daar mee eens ben. Maar dat hoeft me er niet van te weerhouden, kritisch-rationele vragen te stellen. Zoals: wat betekent 'zeggen' in het gegeven zinsverband precies? Wat is in het bijzonder 'de wereld en het leven zeggen'? Juist als men zich deze vragen stelt, wordt het bezweringskarakter (wat nog iets anders is dan het voluntaristische in 'willen') pas goed duidelijk. Het is - ironisch genoeg - uitgerekend het (latere) dichtwerk van Kouwenaar dat ons extra gevoelig gemaakt heeft voor het besef dat 'de werkelijkheid, de wereld en het leven zeggen' een volstrekte onmogelijkheid is.

Men krijgt een aardig eerste doorkijkje op de ingrijpende veranderingen in Kouwenaars taal- en poëzie-opvattingen als men de formulering 'het leven zeggen' legt naast het aan Eluard ontleende motto bij een ongebundeld gedicht uit 1950: 'Il y a des mots qui font vivre...'[18], en deze beide confronteert met de opvatting die haar meest directe formulering heeft gekregen in de regel 'Taal maakt nooit leven' (uit: *100 gedichten*[19]), een opvatting die ook elders, in en buiten de gedichten, vele malen door Kouwenaar is beleden, zozeer dat ze geldt als een van de hoofdthema's van zijn latere werk.

Het pregnante 'zeggen' blijft moeilijk te duiden, ook als we het opvatten als 'uitzeggen'. Toch ligt een interpretatie zo goed als zeker in die richting. Dat wordt duidelijk, als we er nog wat andere gegevens bij betrekken. Blijkens de uitspraak - twee zinnen verder - dat aan de poëzie geen andere normen worden aangelegd dan aan het le-

18 Het gedicht is: 'Tussen daklook en parkgras', gepubliceerd in: *De nieuwe stem* 5 (1950). p. 705-6.

19 Gerrit Kouwenaar, *100 gedichten*. Amsterdam 1969. p. 74. Ook in: Gerrit Kouwenaar, *Gedichten 1948-1978*. Amsterdam 1982. p. 392.

ven zélf, èn blijkens het citaat van Aragon dat het artikel afsluit en dat begint met: ‘Het leven heeft de literatuur ingehaald’, vindt een ver-gaande identificatie plaats tussen leven en poëzie. Poëzie niet meer als randverschijnsel, als bijkomstige versiering van het leven en als zodanig naast of los van dat leven staande, maar poëzie als het leven zélf. Indachtig de omschrijvingen die eerder gegeven werden van de poëzie van Gorter en van de oorspronkelijke status van de poëzie, kan ‘zeggen’ nu worden opgevat als: sprekend/dichtend een manifestatie zijn ván (werkelijkheid, waarheid, wereld en leven). Dan is inderdaad onbelangrijk ‘hoe en langs welke wegen’ dat gebeurt, want alle nadruk ligt op: *een manifestatie zijn ván*.

Alleen op deze manier is ook de tweede zin van de geciteerde alinea begrijpelijk, die anders en op zich genomen nogal strijdig lijkt met de eerste zin wegens de tegenstelling tussen het actieve ‘zeggen’ en het passieve ‘slechts het instrument zijn dat [...] registreert.’

Tenslotte krijgt ook de titel via deze interpretatieve omweg zijn eigenlijke, pregnante betekenis. ‘Poëzie is realiteit’ betekent meer dan: het verschijnsel poëzie is een realiteit. Er vindt in de titel een echte, ontologische gelijkstelling plaats van poëzie en werkelijkheid.

De geschetste poëzie-opvatting heeft - uiteraard - gevolgen voor de dichtpraktijk. Zonder daar op deze plaats uitgebreid op in te gaan, noem ik er twee die vrij direct zijn af te leiden uit het hier geformuleerde (deel van het) program.

De stelling dat er geen wezenlijk onderscheid is tussen poëzie en werkelijkheid/leven, is zelf dubbelwaardig. Enerzijds wordt de poëzie erdoor als heel belangrijk aangemerkt, doordat ze (weer) in het centrum van werkelijkheid en leven komt te staan, anderzijds is er maar een kleine verschuiving nodig om te komen tot een relativering van het belang: de werkelijkheid/het leven is belangrijker dan de poëzie. Deze laatste tendens, die gemakkelijk kan leiden tot een anti-poëziehouding, is zowel bij Kouwenaar als bij Lucebert op meer dan één plaats in het vroege werk aan te wijzen.

Een tweede tendens is duidelijker, vormt zelfs een van de meer algemene kenmerken van de experimentele poëzie. Het is het *totaliteitsstreven* dat logisch voortvloeit uit de opvatting dat de poëzie dè werkelijkheid moet representeren of suggereren. Het is bepalend voor de onderwerpskeuze die eigenlijk geen onderwerpskeuze is: het gedicht handelt niet over dit of dat onderwerp, het handelt over ‘alles tegelijk’, over de menselijke situatie als totaliteit. Elburg en Lucebert hebben dit streven ieder op eigen wijze en met eigen stilistische middelen gerealiseerd; bij Kouwenaar is het dóór alle veranderingen in poëticaal opzicht heen een constante.

Aan het slot van de bespreking van het eerste artikel van Kouwenaar een enkele opmerking over iets dat er *niet* in staat. Geplaatst naast de twee beschouwingen van Constant (dat ernaast plaatsen doe ík niet; het staat er al naast, en in meer dan één opzicht, zoals we gezien hebben), onderscheidt het zich daarvan opvallend doordat er *niets* in staat over materie of materiaalbehandeling. De enige keer dat het woord ‘materiaal’ valt, is in een wending die nauwelijks meer is dan een sjabloon: ‘De taal, dat elementaire communicatiemiddel der mensheid, is ook het materiaal van de dichter [...].’ Uit niets blijkt dat Kouwenaar in dit stadium bijzondere aandacht heeft voor de taal als materi-

aal van de dichter, een aandacht die vergelijkbaar zou zijn met die van Constant voor *zijn* materiaal. Zo te zien heeft hij niet eens een poging gedaan om dat essentiële deel van Constants theorie te 'vertalen' naar en voor de poëzie. Heeft hij dat aspect niet onderkend? Of is hij zich juist zózeer bewust geweest van de problemen die dit vertalen met zich meebrengt, dat hij het er maar niet op heeft gewaagd?

(Wordt vervolgd)

De vroege poëticale opvattingen van Gerrit Kouwenaar II

C.W. van de Watering

In het eerste[1] van een reeks van drie artikelen besprak ik Kouwenaars beschouwing 'Poëzie is realiteit' uit *Reflex* 2 na een aanloop via twee programmatische beschouwingen van Constant Nieuwenhuys en een inleiding waarin ik het kader van deze artikelenreeks schetste en enkele aspecten van mijn werkwijze verantwoordde.

In dit tweede artikel vervolg ik mijn analyse met de bespreking van Kouwenaars beschouwingen 'Maar wat willen die experimentele jongens dan?'[2] en 'Pegasus heeft vleugels'.[3] In het voorbijgaan komt Vinkenoogs inleiding bij de bloemlezing *Atonaal* ter sprake.[4]

1. 'Maar wat willen die experimentele jongens dan?'

De omstandigheden waaronder dit artikel van Kouwenaar geschreven is, maken het min of meer tot een gelegenheidsstuk. Omdat dat gevolgen heeft voor aard en strekking van de standpuntbepaling, besteed ik kort aandacht aan die omstandigheden.

De aanleiding ertoe was de rel die ontstond tijdens de poëzie-avond in het Stedelijk Museum Amsterdam, die daar gehouden werd in het kader van de Cobra-tentoonstelling in november 1949, en nog meer de enorme publiciteit die er het gevolg van was. Bijna de hele landelijke pers stortte zich op het incident en maakte van de gelegenheid gebruik om de experimentele beweging belachelijk te maken en vooral haar in een politiek kwaad daglicht te stellen.

Op uitnodiging van de redactie van *De vrije katheder* probeert Kouwenaar nu een antwoord te geven op de vraag die in de titel is gesteld. Hij is dus bij voorbaat in de verdediging gedrongen, en het is dan ook begrijpelijk dat de teneur van het stuk overwegend politiek-strategisch is. Dit te meer omdat er nog een andere complicatie was, namelijk het feit dat er een breuk was ontstaan in de Experimentele Groep. Naar aanleiding van het incident hebben alle dichters en enige schilders zich uit de groep teruggetrokken.[5] Niet van belang ontbloot is, dat Kouwenaar er in dit verband uitdrukkelijk op wijst 'dat ik hier niet meer als woordvoerder van de Experimentele Groep optreed.' Dat zegt met terugwerkende kracht iets over de status van zijn bijdrage in *Reflex* 2, waar hij zichzelf blijkbaar dus wel als woordvoerder beschouwde.

Overigens realisere men zich het ongewone van de situatie, waarvan in de Nederlandse literatuurgeschiedenis moeilijk een parallel te vinden zal zijn: een groepje beginnende dichters is al op uitgebreide schaal en landelijk in de publiciteit op een moment dat

1 *Ntg.,* 78-5, 1985, 431-446.
2 *De vrije katheder* 9 (1949), no. 7 (nov.), p. 8-9.
3 *Kroniek van kunst en kultuur* 12 (1951), no. 1 (dec.), p. 9-12.
4 *Atonaal. Bloemlezing uit de gedichten van hans andreus* [enz.]. Samengesteld en ingeleid door simon vinkenoog. 's-Gravenhage 1951. p. 5-12.
5 Zie: Willemijn Stokvis, *Cobra* [enz.]. p. 121-123.

van hun nieuwe poëzie nauwelijks meer dan een handvol gedichten is gepubliceerd in niet-officiële tijdschriften met een zeer beperkte verspreiding en van één van hen één 'kunstboekje' in een oplage van 30 exemplaren: Gerrit Kouwenaar en Constant Nieuwenhuys, *Goede morgen haan*. Amsterdam, voorjaar 1949. Kouwenaar staat dan ook voor de ondankbare, zo niet onmogelijke taak, iets te verdedigen en waar te maken dat nagenoeg onbekend is. Zijn tactiek is die van weerlegging van de verwijten die men de experimentele kunst maakt. Het element 'tegenaanval' is wel aanwezig, maar ondergeschikt aan de weerlegging van verwijten.

In plaats van het betoog op de voet te volgen, haal ik er datgene uit, wat van belang is voor de eigen positie-bepaling en de kunstopvatting. De poëzie komt in dit stuk slechts incidenteel aan de orde; het gaat - algemener - over experimentele *kunst* en experimentele kunstenaars.

Het verwijt dat de experimentelen alleen maar herhalen wat in het buitenland tussen de twee wereldoorlogen als experiment al mislukt is, geeft Kouwenaar de gelegenheid om zijn opvatting over Dada, surrealisme en expressionisme te formuleren. Hij noemt ze experimenten die bronnen hebben aangeboord die zelf allerminst zijn uitgedroogd, ook al zijn de *bewegingen* die eruit ontstaan zijn, verstard doordat ze zelf tot formalisme vervielen. Een vergelijkbaar standpunt nam ook Constant in in zijn 'Manifest'. Bovendien liggen hier volgens Kouwenaar speciaal voor de Nederlandse poëzie gebieden braak, aangezien Nederland tot nu toe vrijwel geheel gespeend is gebleven van elke vorm van surrealisme. Het exploreren van deze gebieden is héél iets anders dan het overdoen van het surrealisme-pur.

Met het verwijt dat de experimentele kunst onbegrijpelijk is voor het volk en derhalve zinloos, zijn we aangeland, zoals Kouwenaar zelf zegt, op 'een precair punt'. Uit het feit dat hij daar onmiddellijk aan toevoegt dat hierbij het socialistisch-realisme in het geding is, èn uit zijn daaropvolgende onomwonden verwerping van dit socialistisch-realisme, zou men kunnen opmaken dat het genoemde verwijt afkomstig was uit communistisch-populistische hoek, en dat het punt dáárom precair is. Onmogelijk is dat niet, want in drie artikelen in *De waarheid* (van 7, 8 en 11 november 1949) kregen de experimentelen ook van partij-communistische zijde de wind van voren. Maar ook los daarvan kan het verwijt van onbegrijpelijkheid voor het volk een precair punt genoemd worden, en wel omdat èn Constant èn Kouwenaar de nieuwe kunst herhaaldelijk als *volkskunst* betiteld en gepropageerd hebben.

Kouwenaars verdediging van de term is - evenals die van Constant - onmiskenbaar marxistisch. Zonder de standaardterm 'vals bewustzijn' te gebruiken, schampt hij er langs door te zeggen dat ook het bewustzijn van de arbeider nog steeds bepaald wordt door zijn maatschappelijk zijn en dat dáárom ook de vooruitstrevende, klassebewuste arbeider, net als de bourgeoisie, zich krom lacht om de moderne experimentele kunst. (Constant in het 'Manifest': 'Een volkskunst echter, is niet een kunst die aan door het volk gestelde normen beantwoordt, want het volk verwacht niet anders dan datgene waarmee het is opgevoed [...]'.) En al herkent de arbeider het volgens Kouwenaar misschien niet, 'volgepropt als hij is met het verdovende afval van de heersende klasse: ook *zijn* verlangens *zijn* woede en *zijn* liefde brengt de experimentele kunstenaar tot uitdrukking.'

Aan het slot van zijn artikel komt Kouwenaar nog eens terug op de belangstelling van de experimentele kunstenaars voor 'een waarlijk *levende* volkskunst [...], zoals die (nog) aanwezig is in Oost-Europa, Scandinavië, Spanje en Zuid-Amerika.' Die kunst 'die zich dwars tegen de (worgende) draad van de "officiële" cultuur in heeft ontwikkeld, is een krachtveld, waar de menselijke drang tot expressie zich met een verrukkelijke schaamteloosheid is blijven openbaren.'

'De menselijke drang tot expressie' brengt ons terug bij de omschrijvingen van aard en functie van de poëzie. Erg uitvoerig is Kouwenaar daar deze keer niet over, hetgeen verklaard kan worden uit de eerder geschetste aard van het artikel. Het weinige dat wordt gezegd, voegt niettemin elementen toe aan het totaalbeeld.

In het eerste artikel van Kouwenaar vonden we de reeks: 'mededelen' (in verhevigde, geconcentreerde vorm), 'openbaren', het pregnante 'zeggen' en 'een manifestatie zijn van het leven'. Daar komen nu nieuwe termen bij. In de eerste plaats 'expressie', dat eerder wel door Constant maar tot hier toe niet door Kouwenaar werd gebruikt. Het staat in het zojuist gegeven citaat, maar ook in het eerder geciteerde: 'ook zijn verlangens zijn woede en zijn liefde *brengt* de experimentele kunstenaar *tot uitdrukking*' (curs. van mij). Dit expressie-aspect van taal en poëzie, dat hier bijna terloops wordt genoemd, zal in het volgende artikel duidelijk meer accent krijgen. Ik stel mijn commentaar erop tot later uit.

Verder valt uit het onderhavige artikel nog te noteren, dat de experimentele kunst 'niet wil reproduceren, maar suggereren'. De eerste van deze twee termen kan verklaard worden in het licht van de verwerping, enkele zinnen daarvóór, van 'een naturalistische verhalende weergave'. De term 'suggereren' zijn we eerder tegengekomen bij Kouwenaar[6]; hij komt vaker voor bij Constant, maar verschijnt daar meestel in een andere context en met een andere betekenis. Zo in wat ik eerder de hoofdstelling van het 'Manifest' noemde, waar de ruwe materie aan de menselijke geest de vormen en ideeën suggereert. Dat heeft onmiskenbaar betrekking op het scheppingsproces, het proces dat zich afspeelt in de kunstenaar. Pas in tweede instantie transponeert Constant de suggestie naar de werking van de kunst op de (scheppingsdrang van de) beschouwer.

De moeite van het signaleren waard is, dat Kouwenaar het socialistisch-realisme verwerpt onder andere 'omdat het een theorie is zonder achtergronden'. Dit argument is interessant in verband met de vraag of aan de experimentele kunst nu wel of niet een theorie ten grondslag heeft gelegen. Zoals bekend, en zoals hierna ook nog zal blijken, doet Kouwenaar daarover nogal eens tegenstrijdige mededelingen. Later zal hij - meestal - een theoretische grondslag ontkennen.

Tenslotte: uit dit artikel blijkt opnieuw niets van een bijzondere aandacht voor de taal als materiaal.

2. Intermezzo: Simon Vinkenoog, 'Bij wijze van inleiding'[7]

In zoverre in deze materiaalbeschrijving en de analyse ervan meer aan de orde is dan

6 Zie het citaat uit 'Poëzie is realiteit' in mijn vorige artikel, p. 444.
7 In: *Atonaal;* zie noot 4.

alleen Kouwenaars opvattingen - en dat is het geval omdat hij, deels tegen wil en dank, nu eenmaal een woordvoerder is, ook voor de groep - moet ook melding gemaakt worden van Vinkenoogs inleiding tot de bloemlezing *Atonaal,* verschenen in oktober 1951. Voor de beeldvorming van de experimentele dichtkunst bij een groter publiek zijn deze inleiding en deze bloemlezing ongetwijfeld belangrijker geweest dan Kouwenaars beschouwingen. Maar zeker de inleiding kan dat uitsluitend in negatieve zin zijn geweest. De kortste karakteristiek is die van Lucebert, die de inleiding al meteen 'niks & 0' heeft genoemd. Daar valt weinig aan toe te voegen en al helemaal niets op af te dingen. Met een enkele uitzondering reageren ook andere betrokkenen negatief, evenals de pers.[8]

Van de zijde van Kouwenaar wordt geen kritiek op de inleiding vernomen, ook niet in het artikel dat hierna besproken zal worden en dat mede naar aanleiding van het verschijnen van *Atonaal* is geschreven; het is er voor een deel zelfs een directe bespreking van. Volledigheids- en eerlijkheidshalve moet worden opgemerkt dat Kouwenaar ook niets positiefs zegt over de inleiding; hij vermeldt haar eenvoudig niet...

Over iets als een poëzie-opvatting worden we van Vinkenoog niets wijzer. Toch is er één lichtpuntje. Vinkenoog wijdt enkele woorden aan het taalgebruik ('eenvoud van spreken', 'beperking van het vocabulaire', 'een minder gladde verstechniek'), opmerkingen die op zichzelf niet veel om het lijf hebben, maar die er misschien toch de aanleiding toe zijn, dat Kouwenaar in zijn bespreking voor het eerst iets zegt over de taal als materiaal van de dichter, met zelfs een bijna-aanhaling van Vinkenoog.

3. 'Pegasus heeft vleugels'

'Pegasus heeft vleugels' is meer dan de voorgaande stukken een *algemene* beschouwing over de stand van zaken in de Nederlandse poëzie na 1945 met een terugblik op het recente verleden en een plaatsbepaling van het nieuwe 'in zijn verhouding tot hetgeen er aan voorafging.'

In de eerste alinea wordt melding gemaakt van 'een onlangs in Elsevier gehouden enquête', en hoewel deze op het moment dat Kouwenaars artikel verschijnt, al meer dan een jaar geleden (in november 1950) is gepubliceerd, kan 'Pegasus heeft vleugels' beschouwd worden als een reactie op de enquête en op de discussie die naar aanleiding daarvan is ontstaan. Dat geldt voor het eerste, ongeveer tweederde, deel van het artikel. Het laatste derde deel is gewijd aan de 'dezer dagen' verschenen bloemlezing *Atonaal*.

Vooruitlopend op een gedetailleerder bespreking constateer ik dat 'Pegasus heeft vleugels' op drie punten een koerswijziging inhoudt ten opzichte van de voorgaande artikelen:

1. Kouwenaar komt niet meer op voor de experimentele poëzie, maar voor de 'jonge nederlandse poëzie.'
2. In betoogtrant en woordgebruik is nauwelijks meer iets te bespeuren van de marxistische preoccupaties uit het recente verleden.
3. Er is voor het eerst sprake van aandacht voor de taal als materiaal, waarbij even-

8 Zie voor een overzicht en documentatie: R.L.K. Fokkema, *Komplot,* p. 124 en vlgg.

eens voor het eerst duidelijk en uitsluitend gekozen wordt voor het expressie-aspect van taal en gedicht.

'Pegasus heeft vleugels' handelt over 'de jonge nederlandse poëzie', en dat is eigenlijk de grootste verrassing, omdat tegelijk, direct en indirect, afscheid genomen wordt van de experimentele poëzie. De aanduiding 'de jonge nederlandse poëzie' staat de eerste keer tussen aanhalingstekens omdat ze deel uitmaakt van een citaat, een aangehaalde uitspraak van Remco Campert. Maar verderop neemt Kouwenaar de aanduiding voor eigen rekening en hij varieert haar nog met: jongerenpoëzie, deze jongeren, en: de jonge dichter. De manier waarop hij tegelijk afscheid neemt van de experimentele poëzie, is de moeite van het nauwkeurig volgen waard, ook al verloopt de redenering langs soms wat kronkelige wegen.

Ik zal in het hiernavolgende veel aandacht besteden aan deze koerswijziging en Kouwenaars betoog op het muggezifterige af ontleden, omdat hier mijns inziens begin en eerste oorzaak liggen van de verwarring en de sindsdien niet meer geëindigde discussie over de vra(a)g(en), wie nu wel of niet tot welke groep behoorde, of er überhaupt sprake was van een groep of van meer groepen, of er nu wel of niet verschil bestaat tussen experimentelen en Vijftigers enzovoorts. Te beginnen met dit artikel zal Kouwenaar deze kwestie bijna steeds opnieuw te berde brengen, tot in de jaren zeventig toe, en daarbij - meestal - nogal schamper doen over dat wat anderen erover gezegd of ervan gemaakt hebben.

Het artikel begint met een vrij omstandige schets van de stand van zaken in de Nederlandse poëzie na 1945. *Forum* voorbij, *Criterium* voorbij, algemeen erkende malaise, algemene roep om vernieuwing en creativiteit. Maar 'waar iets *werkelijk creatiefs* viel waar te nemen', werd het volgens Kouwenaar niet onderkend. Dat was het geval met het tijdschrift *Het Woord* dat in de ogen van Kouwenaar 'een soort voorhof is geworden van wat thans in de jonge, de zogenaamde "experimentele" poëzie tot vastere vormen is gekomen.' Het is dat geworden doordat het de verdediging op zich nam van het irrationele (verderop: het anti-rationele) in de poëzie.

Van *Het Woord* komt Kouwenaar - volgende stap in zijn schets van de *voor*geschiedenis van de jonge Nederlandse poëzie - op het surrealisme dat hij op nagenoeg dezelfde manier verdedigt als in zijn eerdere artikel: als school, als beweging ging het aan zichzelf en zijn eenzijdige formalistische dogma's kapot, maar 'in zijn zuiverste vorm heeft het een gebied opengestoten, dat zowel in beperkt-artistiek als in menselijk opzicht een ontdekking van de eerste rang betekent [...] het gebied, dat de wetenschap het onderbewustzijn noemt.'

Inmiddels is ook de Experimentele Groep in beeld gekomen, die één keer zelfs 'de zogenaamde Experimentele Groep' wordt genoemd, hetgeen een vorm van distantie inhoudt die overdreven genoemd moet worden, aangezien die groep gewoon zo heette. Eveneens wegens de distantie maar ook nog om een andere reden interessant is de volgende karakteristiek:

> De Experimentele Groep had haar streven theoretisch gegrondvest en al mag er dan een kloof zijn geweest tussen theorie en practijk, het was een theorie, die het experiment als be-

> wust middel voorstond om aldus te geraken uit het slop, waarin de Westerse kunst is geraakt - een theorie ook, die de mens vooropstelde als creatief wezen zonder te goochelen met halfzachte menselijkheid.

Driemaal het woord ‘theorie’ plus nog een keer ‘theoretisch gegrondvest’ in één zin, en dat over een richting en een kunstopvatting die er zich op liet voorstaan, dat ze antitheoretisch was! Wanneer de karakteristiek afkomstig zou zijn van een buitenstaander, zou men nog kunnen veronderstellen dat die er niet veel van begrepen had, maar Kouwenaar heeft het hier over... zijn eigen opvattingen van enige jaren tevoren. Immers, waarop kan dat ‘theoretisch gegrondvest’ slaan? Natuurlijk in eerste, instantie op Constants theorie; maar die van Kouwenaar in ‘Poëzie is realiteit’ week daar niet van af, zoals we hebben gezien. Hij heeft het dus wel degelijk over zijn eigen theorie uit het recente verleden. Hoezeer hij zich daar nu van distantieert, blijkt nog eens extra uit de werkwoordstijden in de aangehaalde zin: de Experimentele Groep *had*... gegrondvest, er mag een kloof *zijn geweest,* het *was* een theorie die... voor*stond,* die... vooropg*stelde*.

Natuurlijk is het waar dat de Experimentele Groep *als groep* historie was, maar de betrokken dichters, waaronder Kouwenaar, waren toch nog springlevend? En hun poëzie was in die amper twee jaar toch niet zodanig veranderd dat de bestaande terminologie nu ineens niet meer van toepassing was? Hier tekent zich al duidelijk de tendens af, die in het vervolg van het artikel helemaal manifest zal worden: de experimentele poëzie wordt opgeofferd aan het belang van de grotere groep (!), in casu die van de elf *Atonaal*-dichters.

Alvorens dat verder te volgen kijk ik nog even terug naar de geciteerde karakteristiek van de Experimentele Groep. Er is daar sprake van ‘haar streven’ en van de theoretische grondvesting ervan. Men kan aarzelen, of de nadere omschrijvingen die daarop volgen, omschrijvingen zijn van het streven dan wel van de theorie (en dan in zekere zin die theorie zíjn). Hoewel het niet precies valt uit te maken - en misschien ook niet veel verschil maakt - ben ik geneigd ze als omschrijvingen van het streven op te vatten en als (dan ongenoemd) theoretisch fundament de marxistische theorie te zien, die immers zo duidelijk bepalend was voor de vroegere beschouwingen van Constant en Kouwenaar.

Het niet met name noemen van die theorie ligt in ieder geval in de algemene lijn die ik al even aanstipte: van de marxistische preoccupaties uit het recente verleden is in dit artikel nauwelijks meer iets te bespeuren. Alleen wie van die achtergrond op de hoogte is en ernaar op zoek gaat, vindt hier en daar een zwakke echo. Er is maar één plaats die meer is dan een echo en zelfs tamelijk pertinent. Dat is waar van de (on)verstaanbaarheid van de nieuwe poëzie wordt gezegd dat we daarmee bij een problematiek terechtkomen ‘die het ganse gebied van de moderne kunst in zijn greep houdt, en die zich eerst zal kunnen oplossen *in een samenleving, waarin ook op andere gebieden de kwestie van vraag en aanbod geregeld zal zijn*.’ (Curs. van mij.)

Mogelijk is Kouwenaar (ook) van zijn marxistisch geloof afgevallen. Waarschijnlijker is, dat het vermijden van de marxistische terminologie en redeneertrant een onderdeel vormt van de strategie die zoëven al genoemd is en die gericht is op de grotere

groep ‘jongeren’. Voor een aantal van hen golden niet alleen de marxistische beginselen niet, ze zouden ze zich ook niet hebben laten aanleunen.

In het nu volgende deel, dat een directe bespreking is van de bloemlezing *Atonaal* (minus de inleiding), neemt Kouwenaar nog op een andere manier afscheid van de experimentele poëzie, en wel door - zij het indirect - te laten uitkomen dat de term ‘experimenteel’ onbruikbaar is geworden. Nadat hij al eerder die term tussen aanhalingstekens had geplaatst en hem bovendien voorzien had van de toevoeging ‘zogenaamde’, zegt hij nu van de dichters van *Atonaal,* dat de goegemeente hen ‘tot hun aller ergernis als “experimenteel” of nog afschuwelijker als “experimentalistisch” betitelt, omdat sinds de Groep van die naam alles wat een beetje buiten de kantlijn loopt zo genoemd wordt’.

Zonder het met zoveel woorden te zeggen verwijt hij hier de goegemeente een oneigenlijk gebruik van de term ‘experimenteel’. Een mooie gelegenheid, zou men zeggen, om nu eens uit de doeken te doen, wat het verschil is tussen eigenlijk en oneigenlijk gebruik van die term. Dat moest mogelijk zijn, omdat Kouwenaar het tot aan dit artikel over niets anders gehad heeft dan over experimentele kunst en dito poëzie, en we bovendien inmiddels weten dat daaraan zelfs een theorie ten grondslag lag. Kouwenaar laat echter die gelegenheid voorbijgaan, zoals hij dat een paar jaar later, in de ‘Inleiding’ tot *Vijf 5 tigers,* nog een keer zal doen. Naar de reden kan men alleen maar gissen. Is het zijn eigen onzekerheid over wat die experimentele poëzie nu eigenlijk is of geweest is? Wil hij voor zichzelf afstand scheppen tot het recente experimentele verleden, hetzij uit de zojuist genoemde onzekerheid, hetzij omdat *zijn* poëzie en poëzie-opvatting aan het veranderen zijn?

De andere mogelijkheid is, dat hij de gelegenheid bewust voorbij laat gaan, en wel uit politiek-strategisch oogpunt. Misschien moesten de gelederen gesloten worden (denk aan de Elsevier-enquête), maar om naar buiten toe sterker te staan moesten die gelederen eerst worden uitgebreid; daartoe wordt zoveel mogelijk binnengehaald van wat nieuw en anders was en dat zich verzette tegen de poëzie van de traditie. Op zichzelf genomen is daar niets oneerbaars aan, maar het leidt wel tot de paradoxale, om niet te zeggen contradictoire, situatie dat Kouwenaar op hetzelfde moment dat hij, in dit artikel, zegt: ‘Wie deze elf dichters als een soort groep beschouwt, heeft het mis’, druk doende is met (nieuwe) groeps*vorming* of althans de groepsvorming die door *Atonaal* tot stand is gekomen, fiatteert en bestendigt.

Want er staat, nog steeds binnen ditzelfde artikel, wel een en ander *tegenover* de bewering dat de *Atonaal*-dichters geen groep vormen. Bijvoorbeeld: deze elf jonge poëten ‘zijn niet zomaar jonge dichters [...], maar ze hebben allen bepaalde elementen in hun streven, die *dit gezamenlijk voor het voetlicht treden rechtvaardigen*.’ En: ‘wat in verzet tegen het vermolmde oude *een verheugende gemeenschappelijkheid* kon opleveren, zal in de toekomst wellicht weer versplinteren’; ... in de toekomst wellicht, maar nú is er een verheugende gemeenschappelijkheid.

Het meest saillant is - bij goed toezien - de volgende wending:

> [...] men dient ze te zien als een veelkantig verschijnsel dat voortkomt uit de noodzaak de poëzie te bevrijden (en daarmee zichzelf) op een ingrijpende manier, welke uiteraard ver-

> schillende punten van overeenkomst met het streven van *Het Woord* en de Experimentele Groep moet vertonen.

Men moet zich afvragen waar de modaliteit vandaan komt, die in de woorden 'uiteraard' en 'moet' ligt opgesloten. Er is mijns inziens maar één interpretatie mogelijk: een dichter moet voldoende punten van overeenkomst met het genoemde streven vertonen om... tot de groep te mogen behoren. Anders gezegd: Kouwenaar *beschrijft* hier niet, hij stelt een norm.

Nogmaals: het gaat er mij niet om of Kouwenaar dit wel of niet mag doen, het gaat er mij zelfs niet om of hij wel of geen gelijk heeft met de stelling dat niet van een groep gesproken kan worden; ik wil alleen laten zien dat Kouwenaar hierover tegenstrijdige mededelingen doet. Hij doet dat bínnen dit artikel, men ziet het ook als men uitspraken uit verschillende artikelen naast elkaar legt.

Om dat te demonstreren zet ik eerst nog eens bij elkaar wat hij in dit artikel met de term 'experimenteel' doet:

- zoals al eerder geciteerd schampert hij over de goegemeente die alle elf dichters van *Atonaal* als experimenteel betitelt;
- als hij zelf de term gebruikt, doet hij dat - consequent - uitsluitend met aanhalingstekens en een keer bovendien nog voorzien van 'zogenaamde';
- voor het overige vermijdt hij de term en vervangt hij hem door 'jonge' of equivalenten daarvan.

Ik stap nu even óver de 'Inleiding' in *Vijf 5 tigers* heen naar het artikel 'Geheel namens mijzelf'.[9] Sprekend over wat er de laatste jaren aan behoorlijke poëzie is geschreven, zegt Kouwenaar daar:

> Ik denk daarbij niet alleen aan het op zichzelf al sterk uiteenlopende gezelschap 'orthodoxe' experimentelen: de mensen die Vinkenoog opnam in zijn bloemlezing Atonaal, maar ook aan dichters als Charles, Vroman, Tergast, Diels, Van der Graft, Buddingh', die dichters dus, die Rodenko in zijn 'Nieuwe griffels, schone leien' met de eigenlijke experimentelen samenbrengt onder de noemer: avant-garde.

Welnu, 'het op zichzelf al sterk uiteenlopende gezelschap', dat lijkt nog consequent in de lijn van 'Pegasus heeft vleugels'. Maar dan: 'orthodoxe' tussen aanhalingstekens: ze waren dus niet allemaal orthodox, maar het waren wel allemaal experimentelen, zónder aanhalingstekens. En inderdaad, op het eind van de zin zijn het zelfs: de eigenlijke experimentelen! Let wel: dit wordt gezegd van de elf dichters van *Atonaal* die in 1951 volgens Kouwenaar 'tot hun aller ergernis' door de goegemeente als 'experimenteel' worden betiteld. Hieruit blijkt overigens dat het afscheid van de (term) experimentele poëzie slechts tijdelijk is geweest; maar dat maakt de zaak er alleen maar nog verwarder op.

Terug bij 'Pegasus heeft vleugels' schets ik samenvattend nog één keer de zigzagkoers die Kouwenaar vaart. Hij *begint* met het onderscheid tussen de drie dichters van de

9 *Vrij Nederland,* 26 maart 1955.

Experimentele Groep en de elf van *Atonaal*. Vervolgens veegt hij nu eens allen op één hoop (de argumenten en formuleringen hebben we hiervóór gezien) en meet dan

weer de verschillen breed uit. Terwijl hij de opvatting dat van een groep gesproken kan worden bestrijdt, formuleert hij - impliciet - voorwaarden voor het 'erbij horen'. Hij *eindigt* met een indeling die nagenoeg dezelfde is als die waarmee hij is begonnen, maar hij geeft er nu wel een andere grond voor: Elburg, Lucebert, 'in zeker opzicht ook Schuur' en - uit bescheidenheid niet genoemd, maar ongetwijfeld tot déze formatie behorend - Kouwenaar, hebben de meeste kansen, omdat hun instelling het sterkst sociaal gericht is; de anderen lopen het gevaar van een zweverigheid die aan halfzachtheid grenst, omdat hun humanisme niet sociaal gefundeerd is.

De passage die gewijd is aan de taal als materiaal, is betrekkelijk kort, maar omdat het de eerste keer is dat Kouwenaar er überhaupt iets over zegt, trekt ze niettemin de aandacht. De jongere of jongste Nederlandse poëet is

> intens bezig met zijn materiaal, niet uit aesthetische overwegingen, maar omdat de taal zijn expressiemiddel is. Waar een bepaald brok lastige taaltraditie zijn gevoelens dreigt te verminken, schroomt hij niet de grammatica aan te tasten, de redelijk-logische zinsbouw zo nodig door elkaar te gooien: alles is geoorloofd, wanneer het gedicht, de expressie van zijn gevoelens, dit vergt.

Ik wil niet op alle slakken zout leggen, maar moet toch constateren dat hier een beschrijving van het afwijkend taalgebruik wordt gegeven, die zo omzichtig en terughoudend is, dat de feitelijke dichtpraktijk er nauwelijks in te herkennen is. Wie niet beter zou weten, zou uit deze beschrijving de indruk kunnen krijgen dat alleen soms en onder vrij strenge condities 'zo nodig' enigszins wordt afgeweken van grammaticaal taalgebruik. Wie de gedichten van Elburg en Lucebert uit deze zelfde jaren ernaast legt, komt tot andere bevindingen. Voor deze discrepantie dient zich als mogelijke verklaring - opnieuw - het grotere-groepsbelang aan. De formulering moest wijd en vaag genoeg zijn om alle *Atonaal*-dichters eronder te kunnen vangen.

Misschien ten overvloede stel ik vast, dat wat Kouwenaar zegt over de taal als materiaal, nog steeds in geen verhouding staat tot de centrale rol en functie die in Constants schilderkunstige theorie worden toegekend aan materie en materiaal. Op zijn hoogst in de verte herinnert daaraan Kouwenaars opmerking dat de dichter 'het "toeval", het woord, de woorden en het beeld, dat zonder inmenging van het logische denkproces het papier gevonden heeft' niet schuwt.

Over de taal- en poëzie-opvatting als zodanig wordt in dit artikel weinig gezegd, maar dat weinige is wel eensluidend. Taal (poëzie, kunst) is een middel, en wel een middel tot expressie. In een eerder gegeven citaat stond het al twee keer: de jonge dichter is intens bezig met zijn materiaal 'omdat de taal zijn expressiemiddel is', en: 'alles is geoorloofd, wanneer het gedicht, de expressie van zijn gevoelens, dit vergt.' Al eerder, in verband met de theorie van de Experimentele Groep, is sprake geweest van: 'de kunst als expressiemiddel van menselijke drift, droefheid of vrolijkheid.' Niet alleen middel tot expressie, maar meer in het bijzonder: tot expressie van gevoelens. Zie daarvoor ook nog: het brok lastige taaltraditie dat de gevoelens van de dichter kan verminken.

Drie of vier plaatsen in een tamelijk omvangrijk artikel met een verscheidenheid aan

besproken aspecten is niet veel. Daar staat tegenover dat in het hele artikel ook niets voorkomt, dat duidelijk op iets ánders wijst dan op een expressie-poetica. De enige reden om een dergelijke opvatting niet zonder meer aanwezig te achten bij Kouwenaar, is dat ze nadien niet bevestigd wordt. Maar dát komt doordat we hierna geruime tijd helemáál niets beschouwelijks van Kouwenaar vernemen. Tussen deze en de eerstvolgende theoretische uiteenzetting liggen ruim drie jaar. Als Kouwenaar na drie jaar weer van zich laat horen, spreekt hij zich uit tégen een expressie-poetica.

(Wordt vervolgd)

De vroege poëticale opvattingen van Gerrit Kouwenaar III (slot)

C.W. van de Watering

1 'Inleiding' in Vijf 5 tigers (1955)

Tussen 'Pegasus heeft vleugels', de beschouwing die als laatste in de vorige aflevering[1] aan bod was, en de hier te bespreken 'Inleiding' bij de bloemlezing *Vijf 5 tigers*[2] ligt een periode van ruim drie jaar. Afgezien van een enkele bespreking heeft Kouwenaar in deze periode geen beschouwende artikelen gepubliceerd; ik heb er althans geen gevonden. Wel is hij actief als dichter: in diverse tijdschriften publiceert hij gedichten, en in 1953 verschijnt zijn eerste experimentele bundel *Achter een woord*[3]. Ook verder is er aan het experimentele front een en ander gebeurd. Van bijna alle *Atonaal*-dichters zijn inmiddels een of meer bundels verschenen (van Lucebert zijn het er zelfs al vier), en het tijdschrift *Podium* is in 1954 definitief in handen gekomen van de experimentelen na een aanloop daarheen vanaf 1951/'52. Ook in de literaire kritiek is er serieus aandacht gekomen voor de experimentele poëzie, getuigen onder andere artikelen van Rodenko en Buddingh'[4], de bloemlezing *Nieuwe griffels, schone leien* van Rodenko en Den Bestens *Stroomgebied*.[5]

Deze globale aanduiding volstaat om te laten uitkomen, dat de situatie in 1955 aanzienlijk anders is dan ze in 1951 was. Kouwenaar kan dan ook Buddingh' bijvallen waar deze geschreven heeft 'dat er nu al een heel boek nodig zou zijn om de ganse Nederlandse experimentele poëzie aan een diepgaand onderzoek te onderwerpen', en verderop kan hij zelf schrijven: 'men kan er al geschiedenis over schrijven, merk ik'. Als gevolg van een en ander kan ook de toon van de 'Inleiding' zelfverzekerd zijn.

Dat geldt in de eerste plaats de groepskwestie, die weer uitvoerig aan de orde komt. Om niet in herhalingen te vervallen, zal ik er kort over zijn. Opnieuw géeft Kouwenaar met de ene hand en neemt hij met de andere. Bijna honend bestrijdt hij diegenen die het wagen over *de* experimentele poëzie te spreken.

1 *Ntg.,* 78-6, 1985, 512-522.
2 *Vijf 5 tigers*. Een bloemlezing uit het werk van Remco Campert, Jan Elburg, Gerrit Kouwenaar, Lucebert, Bert Schierbeek. Met een inleiding van Gerrit Kouwenaar. Amsterdam z.j. [jan. 1955].
3 Amsterdam 1953 (De Windroos, nr. 22).
4 Paul Rodenko, 'De criticus als ingenieur'. In: *Maatstaf* 1 (1953-'54), p. 786-789. Idem, 'Den Besten en de Geest'. In: *Maatstaf* 2 (1954-'55), p. 43-51. Beide artikelen ook in: Paul Rodenko, *Tussen de regels. Wandelen en spoorzoeken in de moderne poëzie*. Den Haag 1956 (Ooievaar, nr. 31). C. Buddingh', 'Aandacht voor de avant-garde'. In: *Vandaag* 1 (1954), p. 227-257. Ook in: Idem, *Leve het bruine monster*. Amsterdam 1969.
5 *Nieuwe griffels, schone leien*. Van Gorter tot Lucebert, van Gezelle tot Hugo Claus. Een bloemlezing uit de poëzie der avant-garde, samengesteld en ingeleid door Paul Rodenko. Den Haag 1954 (Ooievaar, nr. 8). Ad den Besten, *Stroomgebied*. Een inleiding tot de poëzie van de na-oorlogse dichtergeneratie. Amsterdam 1954.

(We hebben gezien, hoezeer Kouwenaar zelf heeft bijgedragen tot de verwarring rondom de term en het verschijnsel.) Tegenover de afwijzing van elke gedachte aan gemeenschappelijkheid staan niettemin wendingen als: ‘Waarin verschilt de experimentele poëzie *als geheel, als verschijnsel* van de, laat ik maar zeggen: traditionele mededelingspoëzie?’ (curs. van mij, C.W.), en: ‘Een van de meest typerende kenmerken van de experimentele dichters [...]’. Let wel: een van de meest typerende kenmerken - er zijn er dus meer - van *de* experimentele dichters. Weliswaar staat dáár weer de mededeling tegenover dat de onderlinge verschillen die ‘ongetwijfeld veel kenmerkender’ zijn, buiten beschouwing moeten blijven, maar naast de eerdergenoemde wendingen en bij al het andere gemeenschappelijke dat nog beschreven wordt, werkt dat nauwelijks meer, of alleen verwarrend.

(Om misverstand te voorkomen: mijn bezwaar geldt niet de stelling dat de onderlinge verschillen veel kenmerkender zijn dan de overeenkomsten - zie mijn eigen opmerkingen dienaangaande in de inleiding van mijn eerste artikel - maar de inconsequentie dat dat gegeven in precies één zin wordt afgedaan in een tekst van 15 pagina's, die voor het overgrote deel over overeenkomsten handelt.)

Veel belangrijker dan de groepskwestie is, dat in deze inleiding een *nieuwe* poëzie-opvatting aan de dag treedt. De niet altijd even duidelijk gemarkeerde opvatting uit het verleden, die uitmondde in de - wèl uitgesproken - expressie-poetica van ‘Pegasus heeft vleugels’, wordt vervangen door een onversneden autonomie-opvatting:

> Poëzie, een gedicht, is voor hem [de experimentele dicher] zelfstandige eenheid: géén uitbeelding, maar beelding; géén afschrift, maar autonome aanwezigheid; geen stukje mens, leven, maar de hele mens, het hele leven: een totaliteit.

Uit het laatste stuk van deze zin blijkt dat de band met het verleden niet helemaal is doorgesneden: het totaliteitsstreven konden we al veel eerder signaleren. Maar voor het overige moet worden gezegd, dat een autonomie-opvatting en een expressie-poetica fundamenteel van elkaar verschillen. Dat ze dat niet alleen maar doen in de (re)construerende beschrijving van de theoreticus of beschouwer, blijkt als Kouwenaar verderop de autonome aanwezigheid nader toelicht en daarbij tot de eenvoudige, maar stellige conclusie komt: ‘Het gedicht drukt dus niet uit [...]’. Duidelijker kan het verschil met de expressie-poetica van ‘Pegasus heeft vleugels’ niet worden geformuleerd.

Het is niet mijn bedoeling, hier de autonomie-opvatting als zodanig te bespreken, ook niet in de vorm waarin Kouwenaar ze presenteert. Wat hij in zijn nadere toelichting op de autonomie van het gedicht en in verband daarmee over taal, woorden en beeldspraak zegt, is bijzonder de moeite waard. Maar het is dat vooral met het oog op de Kouwenaar zoals die zich vanaf dit moment zal ontwikkelen. Met andere woorden: hier begint een nieuw hoofdstuk in de ontwikkeling van Kouwenaars opvattingen, maar het is een hoofdstuk dat buiten het bestek van deze artikelen valt. Binnen dat bestek blijvend, zal ik de nieuwe opvatting hoofdzakelijk bekijken in het licht van wat voorafging, ook al doe ik daar de ‘Inleiding’ en Kouwenaar enig onrecht mee.

Er is geen twijfel aan dat Kouwenaar de autonomie-opvatting in 1955 voor het eerst onder woorden brengt en dat ze in dat opzicht nieuw is. De nadere beschouwing dient om na te gaan, of ze dat ook in andere opzichten is, en hoe überhaupt oud en nieuw zich tot elkaar verhouden. Daartoe zet ik eerst de oude en de nieuwe opvatting nog eens vergelijkenderwijs naast elkaar. Dat is maar tot op zekere hoogte mogelijk, omdat - eerste conclusie uit de vergelijking - de oude opvatting veel minder dan de nieuwe een duidelijk gemarkeerd, sluitend geheel is.

In de oude opvatting staan - in een zekere volgorde, maar misschien moet daar niet te veel gewicht aan worden gehecht - naast elkaar: het communicatief aspect ('een vorm van mededeling, van spreken'), het 'zeggen' van leven en werkelijkheid, het 'een manifestatie zijn' daarvan, het niet reproduceren maar suggereren en - naar het eind van deze periode duidelijker geaccentueerd - het expressie-aspect van taal en poëzie. Eerder heb ik laten zien, dat aan 'zeggen' en 'een manifestatie zijn' van leven en werkelijkheid een interpretatie kan worden gegeven, die ze nagenoeg tot synoniemen of equivalenten maakt.

Ook 'expressie' kan worden opgevat op een wijze die dat begrip dicht in de buurt brengt van de voorgaande noties. In een meer psychologische dan linguistische of literaire zin kan expressie betekenen: realisatie van de persoonlijkheid. In die betekenis hoeft expressie geen ander of specifieker object te hebben dan de eigen persoonlijkheid. Anders gezegd, het is niet: ik druk *iets* (een gevoel, een gedachte, een visie) uit; maar: ik druk *mij* uit. Een dergelijk expressie-begrip omvat alle gedrag in de ruimste zin van het woord; verbale expressie is er maar één vorm van.

In dit licht bezien is in het domein van de poëzie 'een manifestatie zijn van leven' synoniem met het 'zeggen van leven' èn met expressie. Dit ruimere expressie-begrip maakt de onderlinge verschillen tussen de noties uit de oude opvatting minder groot. Tegelijk lijkt daardoor de tegenstelling met de nieuwe opvatting, waar immers *niet* wordt uitgedrukt, alleen maar nog groter. Toch is ook dat misschien niet helemaal waar. Zonder het verschil tussen oude en nieuwe opvatting te willen wegredeneren, wijs ik er op dat de voorgestelde interpretatie van expressie misschien ook een (smalle) brug vormt tussen oude en nieuwe opvatting. Sommige formuleringen in Kouwenaars toelichting op de autonomie van het gedicht zijn althans minder strijdig met dit ruimere expressie-begrip dan met het engere. Zo bijvoorbeeld de formulering dat de dichter 'niet iets uitbeeldt, dat hij voorradig had, maar iets ervaart dat hij nog niet kende'. Het gedicht is de neerslag van dìè ervaring - die meestal een totaalervaring is - en in die zin drukt de dichter *zich* uit.

Er zijn andere verbanden tussen oud en nieuw die verhinderen van een tegenstelling te spreken, maar die het fundamentele verschil niet ongedaan maken. Al eerder wees ik er op dat het totaliteitsstreven in beide concepties aanwezig is. Het kán dat ook zijn, omdat het op zichzelf geen onderscheidend kenmerk is van één van beide. Overigens past het wel heel goed in het zojuist genoemde ruime expressie-begrip.

Een tweede verband tussen oud en nieuw is het weer opduiken van het dualisme. Dat begrip, dat we uit de vroegste beschouwing kennen maar dat daar nogal schimmig rondwaarde, valt hier als het ware op zijn plaats. Het wordt

zelfs een centraal begrip, doordat er een aantal lijnen in samenkomt, die enkele op zichzelf uiteenlopende zaken verbinden. Centraal staat het verzet tegen het abstracte denken dat een scheiding heeft aangebracht en in stand houdt tussen geest en lichaam. Die scheiding wordt ervaren als een ont-lichamelijking, dat is ontmenselijking. De '*andere* poëzie' streeft naar opheffing van deze scheiding, naar 'het authentieke, het [on]ontwikkelde, het on-gedeelde (héél) zijn'. Van hieruit lopen lijnen (die Kouwenaar zelf niet allemaal even duidelijk trekt, maar die gemakkelijk te reconstrueren zijn) naar onder andere:

- het (oude) thema van 'de menselijke uitingsdrift, die niet of in mindere mate aan het vorm-inhoud, geest-lichaam-dualisme ten offer is gevallen'
- de zelfstandige eenheid van het gedicht, waarin de scheiding van vorm en inhoud is opgeheven
- de totaliteit van 'de hele mens, het hele leven'
- de taalhantering van de experimentele dichters: 'Zij trachten het woord te ontdoen van zijn ideële schuimlaag en het (weer) een stoffelijke functie te geven' om op die manier iets van het oorspronkelijk naakte Zijn te (her)ontdekken
- spontane creativiteit uit bittere noodzaak, omdat 'de mens van vlees en zenuwen toch belangrijker dan zijn geïdealiseerd portret [is] gebleken'.

Aan de laatste geciteerde zinsneden is te merken, dat het zich afzetten tegen een idealistische beschouwingswijze bijna onvermijdelijk en van de weeromstuit een materialistische terminologie met zich meebrengt, hoezeer het streven er ook op gericht is om (ook) die tegenstelling op te heffen. Maar het is een materialisme zonder enige politieke bijklank.

Dat brengt mij op een laatste punt waar overeenkomst èn verschil zijn aan te wijzen tussen oud en nieuw. Net als bij vorige gelegenheden komt de onbegrijpelijkheid van de nieuwe poëzie ter sprake. En zoals hij het eerder 'een precair punt' noemde, zo geeft hij nu toe, dat het bestaan van een kloof tussen kunstenaar en publiek een verre van ideale toestand is. Het opvallende verschil met vroeger is, dat voor die toestand nu een totaal andere verklaring wordt gegeven. In het verleden werd het probleem 'opgelost' met een eenvoudige verwijzing naar het vals bewustzijn van arbeider en massa, en/of - bijna dreigend - naar 'een samenleving waarin ook op andere gebieden de kwestie van vraag en aanbod geregeld zal zijn.'[6] Ook op dit punt is de marxistische visie geheel verlaten. In plaats daarvan wordt het probleem nu voorzichtig en genuanceerd omcirkeld met een hele reeks overwegingen en deelverklaringen. Het is niet eens ècht malicieus, op te merken dat sommige deelverklaringen dicht tegen het idealistische aanliggen. Bijvoorbeeld: 'Poëzie is in diepste wezen altijd moeilijk, zij is dat altijd geweest en zal het altijd blijven.'

Het geheel overziende, moet vooropgesteld worden dat Kouwenaars uiteenzetting in *Vijf 5 tigers* coherenter en consistenter is dan al wat hij voordien heeft geschreven. Dat is *niet* omdat alles aan de visie nieuw is. Integendeel, het lijkt er alleszins op dat er precies één nieuw inzicht (de autonomie-opvatting) nodig was om allerlei elementen en deelinzichten die in het verleden al wel aanwezig

6 Respectievelijk in 'Maar wat willen die experimentele jongens dan?' en 'Pegasus heeft vleugels'.

waren maar toen als losse brokken rondzwierven, te integreren tot één, samenhangende visie.

Dat de autonomie-opvatting bij Kouwenaar heeft gefunctioneerd als kristallisatiepunt van al aanwezige inzichten, doet niets af aan het feit dat ze als zodanig in zijn ontwikkeling in 1955 'als uit de lucht komt vallen'. Er is in de vroegere inzichten meer dat *niet* in de richting van een autonomistische poetica wijst dan wat wèl in die richting gaat. Het is mogelijk dat de autonomie-opvatting bij Kouwenaar als een *generatio spontanea* tot stand is gekomen tussen eind 1951 en begin 1955, de periode waarin we aan beschouwelijks niets van hem vernemen. Maar het is niet de meest waarschijnlijke mogelijkheid. De autonomie-opvatting was lang vóór 1950 een bestaande en wijd verbreide opvatting, zeker internationaal gezien. In beginsel kan Kouwenaar haar overal 'vandaan hebben' àls hij haar ergens 'vandaan heeft'. Een *concrete* mogelijkheid is, dat hij op het spoor is gezet door de beschouwingen die Buddingh' en Rodenko precies in deze jaren aan de experimentele poëzie wijden. Beide auteurs plaatsen de experimentele poëzie min of meer voor het eerst, in ieder geval voor het eerst duidelijk, in een internationale context en beide gaan daarbij-uitvoerig in op de autonomie, de eerstgenoemde vooral op de autonomisering van de poëzie door de autonomisering van de beeldspraak, de laatste expliciet op de autonomie van het gedicht.[7]

2 'Geheel namens mijzelf'

Het laatste hier te bespreken artikel van Kouwenaar is 'Geheel namens mijzelf', gepubliceerd in *Vrij Nederland* van 26 maart 1955, enkele maanden na het verschijnen van *Vijf 5 tigers*. Een van de hoofdpunten eruit heb ik eerder vermeld en in mijn betoog ingevlochten.

Dat betrof het her-gebruik van de term 'experimenteel', meer in het bijzonder het gebruik ervan in de combinatie 'de eigenlijke experimentelen' ter aanduiding van de 11 dichters van *Atonaal*. Dat gebeurt in een context waarin de kring van dichters die voorgesteld worden als op zijn minst verwant aan de experimentelen, nog aanmerkelijk ruimer wordt getrokken. Kouwenaar betoogt dat 'wat momenteel in en met de Nederlandse poëzie gebeurt, in aanleg niet gebonden is aan de exclusieve opvattingen van een bepaalde na-oorlogse jeugd, maar dat het hier juist om een veel breder streven gaat, een reveil dat [...] zich niet aan generatiegrenzen stoort.' Dit streven - dat overigens geen enkele nadere precisering krijgt - acht hij ook aanwezig bij dichters als Charles, Vroman, Tergast, Diels, Van der Graft en Buddingh'. Zonder deze dichters expliciet experimenteel te noemen, betrekt hij hen wel bij 'de experimentele zaak' en 'het huidige experimentele klimaat'. Overbodig te zeggen dat door deze verwijding de term 'experimenteel' nog weer meer wordt ontdaan van een feitelijke inhoud.

Tegelijk zijn er in dit artikel tekenen die erop wijzen dat Kouwenaar zichzelf losmaakt uit het experimentele gezelschap. Dat lijkt op het eerste gezicht in tegenspraak met de gesignaleerde verwijding van de kring en van het begrip 'experimenteel', maar het hoeft dat niet te zijn. Integendeel, het een maakt het ander

7 Zie noot 4.

mogelijk: door de kring zo groot te maken dat al het waardevolle nieuwe erbinnen valt, kan Kouwenaar voor zichzelf een weg vrijmaken, die hem uit de on-

middellijke omgeving van de experimentelen-in-engere-zin voert. Een eerste aanwijzing daarvoor is uiteraard de titel ‘Geheel namens mijzelf’, maar meer nog de context waarin deze zinsnede aan het slot van artikel optreedt.

Alvorens daar nader op in te gaan, besteed ik kort aandacht aan het - naar verhouding grootste - middengedeelte van het artikel. Daarin bespreekt Kouwenaar op een wat speels-spottende toon ‘wat ik voor mijzelf ben gaan noemen het “Nijhoff-complex”’. Hij doelt daarmee op het feit dat hij in discussies nogal eens geconfronteerd wordt met de vraag wat hij van Nijhoff vindt. Uit zijn reactie daarop blijkt, dat hij deze en soortgelijke vragen louter opvat als vragen naar zijn mening over, en waardering van, Nijhoff. Het antwoord luidt - kort samengevat - dat hij Nijhoff een belangrijk en desnoods groot dichter vindt, maar: ‘Nijhoff is gisteren en ik leef vandaag en tussen *zijn* gisteren en *mijn* vandaag ligt een kloof’. Vandaar dat hij meer verwantschap zegt te voelen met ‘de kleine Van Doesburg’, omdat die al tussen de twee oorlogen besef had van die kloof, dan met de grote Nijhoff: ‘Nijhoff was een zuiver en bizonder slotaccoord, Van Doesburg een driftige stemvork vóór een ouverture.’

Het ‘Nijhoff-complex’ wordt door Kouwenaar geïntroduceerd als een misverstand, het misverstand namelijk dat de experimentelen ongenuanceerd negatief zouden staan tegenover alle vroegere poëzie. Maar het is niet uitgesloten dat er ook van *zijn* kant een misverstand in het spel is. Zoals gezegd, vat hij de vragen aangaande Nijhoff louter op als vragen naar zijn mening over de poëzie van deze dichter. Maar het is niet ondenkbaar dat de vragenstellers heel iets anders (mede) op het oog hadden, en wel de sterke overeenkomst tussen de autonomie-opvatting, zoals uiteengezet in de ‘Inleiding’ bij *Vijf 5 tigers,* en Nijhoffs poëticale opvattingen die immers ook overwegend autonomistisch zijn. De strekking van de opmerkingen over Nijhoff (Kouwenaar geeft enige varianten) zou dus wel eens geweest kunnen zijn: waarin verschilt jouw poëzie-opvatting eigenlijk van die van Nijhoff? Met als geïmpliceerd antwoord: weinig of niets.

Deze veronderstelling is niet een loutere speculatie mijnerzijds. Per slot van rekening *is* er die overeenkomst tussen Nijhoffs en Kouwenaars theorie. Ze is in haar volle omvang pas later door Sötemann aangetoond, maar ze is ook eerder opgemerkt.[8] Ook sommige varianten die Kouwenaar weergeeft, wijzen in die richting, zoals de verbaasde uitroep: ‘Jullie schrijven zelf toch heel anders!’. Die verbazing geldt dan niet - zoals Kouwenaar veronderstelt - zijn beleden positieve waardering van Nijhoff, maar het feit dat bij gelijkheid van theorie radicaal verschillende praktijken mogelijk blijken. In dit verband lijkt het mij ook allerminst toevallig dat juist Kouwenaar geconfronteerd werd met vragen omtrent zijn verhouding tot Nijhoff. Men kan zich nauwelijks voorstellen dat dezelfde of vergelijkbare vragen gesteld zouden zijn aan Lucebert of Elburg.

Ligt in het voorgaande mogelijk al een (indirecte) aanwijzing dat Kouwenaar in dit stadium meer met zichzelf bezig is dan met de zaak van de experimentelen, aan het slot van het artikel neemt hij ook feitelijk afstand. Na zijn visie op de

8 Bijvoorbeeld al vroeg door Paul Rodenko, ‘De actualiteit van Nijhoff’. In: *Martinus Nijhoff*. Opstellen van C. Bittremieux, A. Donker, A. van Duinkerken e.a. 's-Gravenhage 1954, p. 83-87. Ook in: Paul Rodenko, *Tussen de regels* enz. (Zie noot 4.)

toekomst van de experimentele letterkunde nadrukkelijk als een persoonlijke overtuiging te hebben betiteld met de raillerende (?) toevoeging: ‘geheel zelfstandig ben ik tot deze slotsom gekomen. Waarachtig!’, besluit hij met:

> Want ook dit mag nog wel eens gezegd worden: de experimentelen, de vijftigers, de ‘atonalen’ of hoe men hen noemen wil, vormen geen club, geen beweging, geen school. Wat elk van hen beweert gaat voor eigen rekening. Dit stukje is bijgeval geen beginselverklaring, geen manifest. Het is geheel namens mijzelf. Amen.

Het geluid als zodanig is bekend, maar de toon lijkt stelliger dan in het verleden. Vooral het ‘voor eigen rekening’ en het ‘geheel namens mijzelf’ klinken pertinenter dan eerder het geval was. Is Kouwenaar duidelijker dan voorheen tot het inzicht gekomen dat hij een eigen, persoonlijke weg moet gaan, of al aan het gaan is? Dat hij geen woordvoerder was voor welke groep dan ook, heeft hij bijna steeds *gezegd,* maar zijn feitelijke optreden was daarmee, tot en met de ‘Inleiding’ in *Vijf 5 tigers,* niet in overeenstemming. Hierná zal hij in interviews en artikelen nog bijna uitsluitend over eigen werk en eigen opvattingen spreken.

Nóg een aanwijzing is mogelijk te vinden in wat ik hiervóór al even aanduidde als Kouwenaars toekomstvisie. Even vóór de geciteerde slotalinea neemt hij stelling tegen het verwijt dat ‘de experimentele poëzie het niet “gehaald” zou hebben’. Hij vindt dat een ongerechtvaardigd verwijt gezien de korte periode van het bestaan van de experimentele poëzie. Vervolgens spreekt hij als zijn vaste overtuiging uit, dat de experimentele letterkunde (!) nog in het begin van haar ontwikkeling staat in ons land en dat er nog van alles te verwachten valt: poëzie, proza, drama.

Ik constateer dat de blik hier wel erg nadrukkelijk op de toekomst gericht is. Het lijkt wel of er sprake is van twee soorten experimentele letterkunde: die welke er *is* en waarover het tot nu toe ook altijd is gegaan, en een andere (?) die nog moet komen. Een andere experimentele poëzie? Kouwenaars nieuwe poëzie?

3 Kouwenaars vroege prijktijk

Het ligt voor de hand te veronderstellen dat van de veranderingen die zich hebben voorgedaan in Kouwenaars opvattingen, een en ander terug te vinden is in zijn poëziepraktijk. Een blik op zijn vroege praktijk kan dienen als aanvulling op, en toetsing van de bevindingen in het voorgaande.

Veel meer dan een aanvulling en een uiterst globale toetsing is niet goed mogelijk en wordt door mij ook niet beoogd. In ieder geval is het niet mijn bedoeling, de vers-interne poetica systematisch te onderzoeken en deze te vergelijken met de vers-externe.

In de eerste plaats is het materiaal te omvangrijk om het gedetailleerd te behandelen, zelfs in een artikelenreeks. Bovendien betreft het voor een niet gering deel gedichten die slechts éénmaal, als tijdschriftpublikatie, zijn verschenen. Nooit in bundels opgenomen of anderszins herdrukt, zijn deze gedichten voor de meeste lezers niet

of moeilijk bereikbaar. Voor een serieuze bespreking zou ik een tiental gedichten, waaronder enkele zeer lange, moeten laten afdrukken.

Een andere omstandigheid is er de oorzaak van, dat een stap-voor-stap-

vergelijking tussen theorie en praktijk niet tot de mogelijkheden behoort. Inzake de theorie kon ik aan de hand van de besproken artikelen de verschillende fasen in de ontwikkeling van Kouwenaars opvattingen vrij nauwkeurig *in de tijd* situeren. Bij de gedichten is dat moeilijk tot onmogelijk. De publikatiedata van de gedichten waar het hier om gaat, bieden weinig houvast, niet alleen omdat ze geconcentreerd zijn in een betrekkelijk kort tijdsbestek, maar vooral omdat we te maken hebben met zulke verschillende tijdschriften als *De gids* en *Braak*.

In *Braak,* deels getypt, deels met de hand geschreven en met eenvoudige reproduktie-apparatuur door de redacteuren en medewerkers zèlf vermenigvuldigd, kon een gedicht bij wijze van spreken van de ene op de andere week gepubliceerd worden. Tussen ontstaansdatum, 'aanbieding' en publikatie hoefde maar weinig tijd te verlopen. Bij een officieel tijdschrift als *De gids* verliepen tussen aanbieding en verschijningsdatum zo goed als zeker enige maanden. Dat kan betekenen - en het betekent mijns inziens in een aantal gevallen bij Kouwenaar ook feitelijk - dat een later gepubliceerd gedicht in *De gids* aanmerkelijk ouder is dan vroeger verschenen gedichten in *Braak*. Met andere woorden: àls ik al zou pretenderen, een vergelijking van theorie en praktijk te ondernemen, dan nog zou dat niet kunnen resulteren in een beschrijving die van stap tot stap of van fase tot fase overeenkomsten en/of verschillen tussen theorie en praktijk te zien zou geven.

Om de genoemde redenen beperkt de navolgende karakteristiek zich tot het *algemene beeld,* geïllustreerd met voorbeelden, zoals dat te voorschijn komt uit de gedichten die gepubliceerd zijn in de jaren 1949 tot (gedeeltelijk) 1953, dat wil zeggen tot en met *Achter een woord,* de bundel die algemeen geldt als het debuut van Kouwenaar als experimenteel dichter.[9]

Meer dan vier jaar vóór het officiële bundeldebuut, nog in de beginperiode van Cobra, maakte Kouwenaar samen met Constant het boekje *Goede morgen haan,* dat in het voorjaar van 1949 door de Experimentele Groep in Holland in eigen beheer werd uitgegeven in een oplage van 30 exemplaren. Dit boekje belichaamt alle strevingen (op één na: de politieke) van Cobra: de samenwerking tussen schilder en dichter, de spontaneïteit - het boekje werd 'in twee ochtenden. Of misschien zelfs op een dag' gemaakt[10] -, het kinderlijk-primitieve en de radicale bevrijding uit vormen van traditionele esthetiek, zowel in de tekeningen als in sommige teksten. Toch moet het in het verband van Kouwenaars poëzie-praktijk min of meer als *hors d'oeuvre* worden beschouwd om de eenvoudige reden dat men kan en moet aarzelen om hier van gedichten te spreken. Te beginnen met de omschrijving in het colofon van het boekje zelf, is altijd sprake geweest van 'een verzameling tekst-tekeningen'. Ook nog in 1979, in een interview

9 Binnen de bestreken periode vallen ook de gedichten uit de bundel *De ondoordringbare landkaart* (1957) die volgens het colofon geschreven zijn in de periode 1950-'55, en dat deel van de gedichten uit de bundel *Hand o.a.* (1956) dat vóór en in 1955 in tijdschriften verschijnt. De eerste groep heb ik wel in mijn beschouwing betrokken, maar ze blijven hier verder onbesproken omdat ze mijns inziens geen nieuwe trekken toevoegen aan het algemene beeld. De tweede groep betrek ik niet in de beschouwing omdat die gedichten zich, naar mijn voorlopige veronderstelling, bevinden in een overgangsgebied dat nog nader onderzocht moet worden. Zie ook de slotalinea van dit artikel.

10 Interview van Jan Brokken met Constant en Kouwenaar, *Haagse Post,* 10 maart 1979.

naar aanleiding van het verschijnen van de facsimile-herdruk[11], spreken Constant en Kouwenaar over teksten en zelfs over *dè* tekst (‘delen van die tekst’) van *Goede morgen haan*. In hetzelfde interview zegt Kouwenaar:

> Ik heb wel eens overwogen om *Goede morgen haan* in zijn geheel in een bundel op te nemen, maar steeds kwam ik weer tot de conclusie dat het zonder die tekeningen niet werkte.[12]

Hoewel het dus beter is om de teksten niet als gedichten te beschouwen, vormen ze niettemin in minstens één opzicht een voorafspiegeling van de poëziepraktijk die volgt. Er is namelijk binnen dit boekje al meteen een hele scala van uiteenlopende teksttypen, die reikt van een ‘non-significatief’ klankgedicht (‘Is teefe?’ / ‘Is taafe?’ / ‘rankodem drink?’ ‘walsloten drink!’ - volgens Constant een dialoog tussen de twee prehistorische figuren van de tekening[13]) tot proza-teksten van vrij eenvoudig, zij het lichtelijk fantastisch, verhalende aard in keurige, syntactisch correcte zinnen met hoofdletters, komma's, punten en al.

Van de gedichten die tussen het vroege boekje en de betrekkelijk late debuutbundel in tijdschriften en bloemlezingen verschijnen, komt ongeveer tweederde deel in *Achter een woord* terecht. De rest, een tiental gedichten, is nooit gebundeld of anderzins herdrukt. Het zijn vooral deze ongebundelde gedichten die een bijzonder licht werpen op Kouwenaars vroege praktijk. Die praktijk vertoont eenzelfde veelvormigheid en verscheidenheid als de theoretische opvattingen te zien geven. Men kan ook zeggen: Kouwenaar probeert in deze periode van alles en nog wat, en niet weinig daarvan laat hij even snel weer vallen als hij het heeft opgepakt. Omdat een waarde-oordeel niet mijn hoofdbekommernis is, laat ik het voorlopig bij deze twee mogelijke omschrijvingen, en licht ik eerst de bewering nader toe.

Onder de ongebundelde gedichten bevinden zich enige volstrekte unica. Strikt genomen is natuurlijk elk gedicht een unicum (er is er maar één van), maar het is toch nog iets anders wanneer een dichter één keer één, bepaald onderwerp op één, bepaalde manier behandelt en daarna nooit meer. Dit nu is bij Kouwenaar een paar keer het geval.

Zijn eerste tijdschriftpublikatie in het kader van de Experimentele Groep is meteen het eerste voorbeeld en tevens het duidelijkste. Het betreft het gedicht ‘Zeg het woord’ in *Reflex* no. 2 (febr. 1949). Het is een gedicht van 45 ongeveer even lange, niet rijmende regels, verdeeld over 4 strofen van respectievelijk 7, 13, 12 en 13 regels. De eerste strofe luidt:

> Zèg het woord, dat je dagelijks zegt
> met de mond die staat naar aardappels proppen,

11 Zie noot 10.

12 Het is dan ook enigszins verwonderlijk dat van de vijf teksten die later tóch in bundels zijn opgenomen, er minstens twee zijn die - meer dan andere - een sterke binding hebben met de tekeningen. Ik doel op het tweede van de drie gedichten die onder de verzameltitel ‘Een grapje dat mag’ opgenomen zijn in *Achter een woord,* p. 18-20 (*Gedichten 1948-1978,* p. 28-30), en op ‘snel, een vredespijp’ in *100 gedichten*. Amsterdam 1969, p. 128. (*Gedichten 1948-1978,* p. 444).

13 In het interview, genoemd in noot 10.

naar tandpijn en bloedspuug en shag-sigaretten,
naar vloeken om prikklokkanker en wekker,
naar lachen om heren in hemden van kant,
om de hele ratteplan winkel van sinkel
waar alles te koop is voor kopergeld.

Naast andere elementen in deze strofe is het vooral de zinsnede ‘de mond die staat [...] naar vloeken om prikklokkanker’ die duidelijk maakt, dat de oproep niet bepaald gericht is tot collega-dichters, zoals door de titel en de eerste regel mogelijk even gesuggereerd wordt. Rechtstreeks gericht tot de proletarische arbeider, is het een (voor de hele Nederlandse literatuur?) vrij zeldzaam voorbeeld van een agit-prop-gedicht.

In dit opzicht sluit de praktijk hier nauw aan bij de theorie *van het moment*. Het gedicht verschijnt in dezelfde tijdschriftaflevering als Kouwenaars eerste theoretische beschouwing ‘Poëzie is realiteit’. Daarin werd, zoals we gezien hebben, een uitgesproken marxistische kunst- en maatschappijvisie beleden. De uniciteit van het gedicht mag misschien worden opgevat als een indirecte aanwijzing ervoor, dat ook de beleden opvatting uiterst momentaan is geweest. (Overigens zal - voorzover Kouwenaar aan dit gedicht een ‘volks’ karakter heeft willen geven - Constant vreemd hebben aangekeken tegen deze interpretatie van zijn volkskunst.)

Er is nog een andere parallel te noteren. Wat de taal- en poëzie-opvatting betreft, bevinden we ons in de communicatief-pragmatische fase, waarin poëzie ‘evenzeer als gewone spreektaal, een vorm van mededeling, van spreken’ is. De eerste regel van de geciteerde strofe en de begingregels van strofe 3:

Zèg het woord en werp het en stamel het
zoals het stort in je tandeloosheid,
het eerste het beste en zonder bezinnen:

houden een pleidooi in voor het gewone woord en voor spontaneïteit. Maar de spontaneïteit is hier slechts als parool aanwezig, niet als toegepast principe. Verder is het taalgebruik het hele gedicht door overwegend traditioneel grammaticaal - ook de interpunctie is geheel volgens de regels -, zozeer zelfs dat eerder gesproken moet worden van periode- dan van zinsbouw. De perioden berusten mede op het frequent gebruik van de klassieke poëtische middelen parallellisme en enumeratie. Ik ken geen tweede gedicht van dit type in Kouwenaars oeuvre.

In alle opzichten verschillend van het voorgaande is het gedicht ‘Bessie Smith’, dat Kouwenaar bijdraagt aan *Cobra* no. 4 (nov. 1949). Het is een exuberant lyrische ode op de stem van de, dan iets meer dan tien jaar eerder overleden, zwarte jazz-zangeres, de ‘Empress of the Blues’. Het gedicht telt 108 regels van ongelijke lengte, verdeeld over 8 strofen van ongelijke lengte. De zinsbouw (zonder interpunctie, maar wel met - spaarzame - hoofdletters, voornamelijk aan het begin van de strofen) is elementair; het tekst-structurerend principe is dat van de woord-, woordgroep- en beeldstapeling: lange reeksen van nevenschikkende woordzinnen in litanie-achtige opsommingen.

De nevenschikking berust voor een groot deel op vormen van woordassociaties. Uit regels als:

bezeten bessie rijpe rode aalbes cassis kruisbes bosbes
moederbes het huis der bessen roept uit het bos

blijkt, dat het een eigenaardig soort associatie is, dat strikt genomen niet, of niet hoofdzakelijk, gebaseerd is op klankverwantschap of betekenisovereenkomst, maar op iets dat nog het meest lijkt op catalogussamenhang. Onder andere in zijn exuberant lyrisme is het een eenmalig gedicht in Kouwenaars werk.

Zoals het voorgaande gedicht misschien een poging tot navolging is van Luceberts lyrisme - en dan weinig geslaagd genoemd moet worden - zo is het volgende mogelijk een poging tot surrealistische écriture, en in zijn extreemheid alweer een eenmalige poging. Het bedient zich niet alleen op surrealistische wijze van onverwachte combinaties van woorden, maar rijgt ook 'onbestaande' woorden aaneen en breekt als het ware de woordvorm zelf open:

Tewoja terneuzen ioka adam
achter de dichte oogluiken wéél
wes wes hamp hamer tewoja jamajo
jamajo willige langerak[14]

In de rest van het gedicht (nog 2 strofen van 4 regels + 1 van 5) gaat het er soms minder soms meer surrealistisch aan toe.[15]

Onder de resterende ongebundelde gedichten zijn geen unica meer in de hiervóór bedoelde en beschreven zin. Ondanks toch nog grote onderlinge verschillen zou men zelfs van een categorie kunnen spreken, maar dan voornamelijk op grond van formele kenmerken. Op één na zijn het lange tot zeer lange gedichten (in drie gevallen 100 en meer regels) en eveneens op één (ander) na hebben ze een strikt regelmatige strofebouw, waarbij de vierregelige strofe ver-uit favoriet is (één gedicht telt 26 vierregelige strofen, een ander 25). De regelmaat valt te meer op doordat ook de regellengte in al deze gevallen per gedicht gelijk of nagenoeg gelijk (lang) is.

Ook nog gemeenschappelijk, zij het al vager, is het ballade-achtige karakter van de meeste van deze gedichten, iets wat overigens niet los staat van de genoemde formele eigenschappen. Men zou hier het Cobra-streven naar een 'volkse' kunst kunnen vermoeden (de ballade wordt sinds de romantiek immers vaak gedacht als een oeroude, van geslacht op geslacht overgeleverde volkskunst), ware het niet dat het ballade-achtige deze gedichten nu juist verbindt met Kou-

14 In: *Braak* no. 6 [begin 1951]. Volgens mededeling van Jan Elburg aan mij, bij brief van 2 maart 1983, gaat het in de eerste regel naar zijn vaste overtuiging om langs de Kloveniersburgwal [waar Kouwenaar woonde] of - na verhuizing - langs de Jacob Catskade voorbijvarende binnenschepen: het schip *Tewoja* uit *Terneuzen,* het schip *Ioka* uit Amsterdam.

15 Ook hier dringt zich de vergelijking met Lucebert op. Vergelijk regel 5 van het onderhavige gedicht van Kouwenaar:

waarom de en waar de en hoe de de wees

met bijvoorbeeld deze uit Luceberts 'hu we wie' (*Braak* no. 3, juli 1950):

nodo waar de woord wierd waar de nada de waard werd.

wenaars pre-experimentele verleden. Soortgelijke gedichten verschenen van hem al in *Het woord* in 1948[16] en nog veel eerder en volledig conventioneel: de 'Ballade van de zoete zonde' in *Columbus* 1 (1945-46).

Kouwenaars vroegste bijdrage aan *Braak,* dat toch geheel in het teken stond van de vernieuwing, is een rechtstreekse voortzetting van de geschetste traditionele lijn. Het gedicht 'Toen ik jong was'[17] is zo'n ballade: in drie grote delen ('toen ik jong was in 1933', 'toen ik jong was in 1943', 'wat zal ik zijn in 1953') van respectievelijk 9, 8 en 9 vierregelige strofen, geeft het een breed uitgewerkt beeld van het eigen leven en van 'dit europa' van vóór, in en na de tweede wereldoorlog. De schildering is kaleidoscopisch-anekdotisch, en alleen de losse syntaxis (meer parataxis dan syntaxis) doet het gedicht enigszins verschillen van *Criterium*-poëzie.

Ook 'De afwezige liederen' in *De gids* 114 (1951) - een laat gepubliceerd vroeg gedicht? - past door zijn streng-strofische vorm, het episch-lyrisch karakter en de vele herhalingen geheel in wat ik het ballade-achtige noemde en dat minstens zozeer bij de pre-experimentele Kouwenaar past als bij de experimentele. In het taalgebruik komen enige vrijheden voor, waarvan sommige in het licht van de latere ontwikkelingen als aanloopjes tot experimenteel taalgebruik beschouwd zouden kunnen worden; maar meer dan aanloopjes zijn het niet.

De bundel *Achter een woord* vertoont niet de extremen van de ongebundelde gedichten, maar een afschaduwing ervan is nog duidelijk zichtbaar. In ieder geval is de bundel uiterst heterogeen van samenstelling.[18] Het ballade-achtige, lange, streng-strofische gedicht is nog steeds vertegenwoordigd (in het openings-, tevens titelgedicht) en er staan gedichten in, zoals 'De dag' en 'In de straten',[19] die niet uit de toon gevallen zouden zijn in een bundel van Bert Voeten, Han G. Hoekstra of een andere *Criterium*-dichter. Daarnaast en daartussendoor staan gedichten die duidelijk minder of in het geheel niet conventioneel zijn.

Er is een goede reden om dit niet-conventionele niet meteen gelijk te stellen met experimenteel. Door zulk een gebruik van de term 'experimenteel' zou een tegenstelling, of althans een complementaire verhouding, worden gecreëerd (of: gecontinueerd) tussen 'conventioneel' en 'experimenteel'. Het bezwaar dáártegen is, dat er mijns inziens juist in Kouwenaars praktijk aanwijzingen voor zijn, dat de zaken anders liggen.

Gedeeltelijk vooruitlopend op mijn conclusies constateer ik hier al, dat voor Kouwenaar in deze periode 'experimenteel' betekent: vrijheid en ongebondenheid, in het bijzonder een vrije en open opstelling ten opzichte van het materiaal en van de 'wetten en regels der esthetica'. Deze vrije opstelling brengt met zich mee, dat er - nog steeds: in deze aanloopperiode - voor hem geen *tegenstelling* is tussen conventioneel en experimenteel. Het experiment omvat *alle* 'probeer-

16 'De faun in de stad' in: *Het woord,* Herfst 1948, p. 59-61; 'En waar blijf ik?' in: *Het woord,* Winter 1948-'49, p. 114-116.

17 *Braak* no. 3, juli 1950.

18 Dit en de rest van mijn bespreking betreft de bundel in zijn *oorspronkelijke* samenstelling. Zowel de verzamelbundel *Sint Helena komt later* (Amsterdam 1964) als *Gedichten 1948-1978* (Amsterdam 1982) bevatten een selectie uit de oorspronkelijke bundel.

19 Respectievelijk p. 8 en p. 16. (*Gedichten 1948-1978,* p. 19 en 26.)

sels', ook die waarbij gebruik wordt gemaakt van middelen die we gewend zijn conventioneel te noemen. Met andere woorden: het is juist de geconstateerde grote verscheidenheid aan vormen en teksttypen die (mede) het experiment uitmaakt. Men kan dit een naïeve interpretatie van het begrip 'experiment' vinden, het materiaal en in het bijzonder het feit dat Kouwenaar nog in 1953 een zo heterogene bundel als *Achter een woord* laat verschijnen (en nóg later, in 1957, *De ondoordringbare landkaart*), laten mijns inziens geen andere conclusie toe.[20]

Een en ander neemt niet weg dat de onderhavige bundel ook die 'andere' gedichten bevat, die minder of niet conventioneel zijn. Ik zal proberen het verschil tussen conventioneel en niet-conventioneel enigszins te preciseren. Met het oog op mijn praktische doelstelling (die is: het globaal karakteriseren van bepaalde typen gedichten) vermijd ik theoretische bespiegelingen en tracht ik zo dicht mogelijk bij het voorhanden materiaal te blijven.

De eerdergenoemde gedichten 'De dag' en 'In de straten' kunnen als uitgangspunt dienen. Ter illustratie citeer ik de eerste strofe van 'De dag':

> Op de dag dat ik er was stonden de klokken zeven
> de buren praatten op de balkons over vrede
> mijn vader schreef een stuk over een brand
> mijn moeder was gelukkig dat zij een zoon had

Kenmerk van dit soort gedichten is, dat de erdoor opgeroepen wereld, ook als het een volledig verbeelde wereld is, zoveel overeenkomst vertoont met de ons bekende en vertrouwde, 'gewone' werkelijkheid, dat die opgeroepen wereld herkenbaar is, of op zijn minst (re)construeerbaar. Hetzelfde anders gezegd: de woorden en de zinnen van het gedicht verwijzen naar zaken en standen van zaken die ook buiten het gedicht (kunnen) bestaan.

Het hoofdverschil met de 'andere' gedichten is, dat daar de opgeroepen wereld niet, of niet op dezelfde wijze, herkenbaar is. Dat kan verschillende oorzaken hebben.

1 Als de lezer er niet in slaagt, *een* wereld van wat voor aard dan ook te construeren, dan kan dat aan hemzelf en aan *zijn* tekortkomingen liggen, het kan ook een gevolg zijn van het feit dat de verstrekte informatie onvolledig, te fragmentarisch en/of te particulier is. Hierbij hoort de vooronderstelling dat het wel degelijk de bekende en vertrouwde werkelijkheid is waarnaar verwezen wordt, maar wegens de genoemde onvolledigheid van de informatie is ze voor de lezer onherkenbaar. Nu valt, helaas, nooit uit te maken, of we met het eerste, subjectieve, geval te maken hebben dan wel met het tweede. Objectieve uitspraken over het tekortschieten van het gedicht zijn dan ook niet mogelijk, en de gemaakte onderscheiding is louter theoretisch-speculatief. Desondanks moeten we

20 De interpretatie stemt ook overeen met sommige formuleringen van Constant in het 'Manifest': '[...] uit de ondervinding (experience) die wordt opgedaan *in deze staat van ongebonden vrijheid,* worden de wetten afgeleid waaraan de nieuwe creativiteit zal gehoorzamen.' (Curs. van mij.)

rekening houden met de mogelijkheid dat de dichter een, wegens onvolledigheid, onïnterpreteerbaar domein heeft achtergelaten.

Volgens mij - geen objectieve uitspraak dus - is dat bijvoorbeeld het geval met het volgende gedicht, dat ik, om in ieder geval van mijn kant geen informatie achter te houden, in zijn geheel weergeef.

I K S L O E G mijn ogen op ten teken
dat het beslagen oog nu afscheid neemt

nog even
de moeder met haar jong
het afgevende water
de vader in verbazing
alles keert terug de tranen
worden door tranen overstroomd

op schorre voeten wordt het woonvel groot
vlechtenvenus zeg ik met schilderend oog
fakir zegt zij in een woordenhoes -[21]

Men kan in dit verband ook denken aan het eerder geciteerde ‘Tewoja terneuzen ioka adam’, als tenminste Elburgs verklaring (zie noot 14) ter zake is.

2 Een geheel andere situatie doet zich voor als de woorden en de zinnen van het gedicht niet verwijzen naar zaken en verhoudingen buiten het gedicht, maar hoofdzakelijk of uitsluitend naar elkaar. Dan treedt zelfreferentialiteit in de plaats van referentialiteit-naar-buiten. De opgeroepen wereld is, in het uiterste geval, een alleen maar (?) *talige* wereld. Deze wereld is voor de lezer in beginsel kenbaar, zij het dat daarvoor een aangepaste leesinstelling vereist is. (De lezer mag blijven vragen ‘waarover het gaat’, maar als mogelijk antwoord moet hij ‘het gedicht gaat (ook) over zichzelf’ bij de hand hebben.)

Zuivere voorbeelden hiervan (die tòch al zeldzaam zijn) kan ik in *Achter een woord* niet aanwijzen; wel gedichten die mijns inziens een heel eind in die richting gaan. Een ervan - het moet weer een heel gedicht zijn om het in-zichzelf-besloten-zijn tot zijn recht te laten komen - is:

Kamer

Het grote oor van de lucht
het grote orgel van het licht
de mond mondt in de kamer

hoe onverklaarbaar komt de hitte
als vogelzaad binnen
het bloed van deze kamer

het rode oor van de lucht
vraagt de mond en de mond
waar ga ik en water

21 *Achter een woord,* p. 40. (*Gedichten 1948-1978,* p. 45.)

het witte orgel van het licht
vraagt als een goed gevoed kind
een wonderschelp met mensen

en onverklaarbaar groeit de hitte
als een boom vol luide rozen
uit de mond van deze kamer.[22]

Ik heb in mijn omschrijvingen, ook van het laatste type, met opzet de term 'autonoom' gedicht vermeden, omdat het gebruik ervan niet verantwoord is zonder een uitgebreide theoretische uiteenzetting. Niettemin zal duidelijk zijn, dat het laatstbedoelde type dicht in de buurt komt van wat Kouwenaar zelf (in *Vijf 5 tigers*) omschrijft als het gedicht als 'zelfstandige eenheid; géén uitbeelding, maar beelding; géén afschrift, maar autonome aanwezigheid [...]'. En verderop in dezelfde beschouwing: '[...] geen geïmiteerd stuk realiteit als een portret of een stilleven, maar een in zichzelf besloten stuk actie, een compacte bol vol spanningen, opgewekt door een conglomeraat van oorzaken en gevolgen: klanken ritmen, beelden, betekenissen en hun als hengelstokken uitschuifbare verlengstukken'.

De opsomming van de onderscheiden typen gedichten heeft niet de pretentie, volledig te zijn. Van de wèl onderscheiden, sterk verschillende typen komen in de bundel meer gevallen voor dan het ene, als illustratief aangehaalde voorbeeld. Dat is mijns inziens voldoende grond om, nu bij wijze van conclusie, te herhalen dat *Achter een woord* uiterst heterogeen van samenstelling is.

Dat deze bundel al een aantal 'autonoom' te noemen gedichten bevat, terwijl de theoretische formulering ervan bij Kouwenaar pas in 1955 opduikt en dan - volgens de door mij gegeven voorstelling - nieuw is, hoeft op zichzelf al niet te verwonderen: de theoretische formulering van een inzicht of opvatting kan heel goed achterlopen bij het feitelijk komen tot dat inzicht of die opvatting. Daar komt in het onderhavige geval nog het volgende bij: terwijl in *Achter een woord* het 'autonome' gedicht één mogelijkheid is temidden van andere, en geen bevoorrechte positie inneemt, zal het in en na 1955 voor Kouwenaar de ènige mogelijkheid zijn; dan en daarna vallen 'autonoom' en 'experimenteel' gedicht bij hem samen.

4 Afsluiting en conclusies

Wie, op zoek naar de poetica van Vijftig, te rade gaat bij de beschouwingen van Kouwenaar uit de periode 1949 tot 1955, vindt daar weinig houvast. Kouwenaars eigen opvattingen geven, vertaald in poetica-termen, een verschuiving te zien van een communicatief-pragmatische via een expressieve naar een autonomistische poetica. Deze opvattingen verschillen zowel in theorie als in praktijk zozeer van elkaar, dat geen enkele ervan op zichzelf genomen representatief is voor de 'hele' Kouwenaar in deze periode, laat staan voor enige groep.

22 Ibidem, p. 33. (*Gedichten 1948-1978,* p. 41.)

De constatering dat Kouwenaar met de autonomie-opvatting een weg inslaat die belangrijk afwijkt van de tot dan toe gevolgde koers èn dat deze nieuwe koers bepalend is voor de hele verdere ontwikkeling van zijn dichterschap,

houdt in dat pogingen om de vroege en de latere opvattingen onder één noemer te brengen kunstmatig zijn en tot gewrongen constructies leiden. Het houdt tevens in, dat het niet aangaat, de vroege opvattingen te projecteren op het latere werk of de latere opvattingen terug te projecteren op de beginperiode.

De beschouwingen geven in het bijzonder weinig houvast voor een invulling van het begrip 'experimenteel'. Deels zal dat een gevolg zijn van het feit dat de inhoud van het begrip mee-verandert met de veranderende opvattingen, deels komt het doordat Kouwenaar zelf op tamelijk ongeregelde wijze de term nu eens gebruikt en dan weer verwerpt en er, bij gebruik, ook feitelijk (bij zijn toepassing op verschijnselen en op groepen) een herhaaldelijk wisselende inhoud aan geeft.

Wanneer men Kouwenaars eigen praktijk ernaast legt, lijkt 'experimenteel' vooral te betekenen: van alles en nog wat uitproberen.[23] Ik noemde dat hiervóór een naïeve interpretatie, mèt de aantekening dat ze overeenstemt met sommige formuleringen van Constant. In latere terugblikken zal Kouwenaar deze interpretatie verdedigen en de houding die erbij hoort, tot principe verheffen in bewoordingen die neerkomen op het tot systeem worden of maken van het onsystematische:

> Experimenteel = proefondervindelijk. Wat proefondervindelijk werkt, laat zich niet, juist niet, vastleggen in een systeem. Het afwijzen en ontlopen van systemen, programma's, vooropgezetheden en eeuwige zekerheden is als het ware bij het proefondervindelijke inbegrepen. Het geeft zich over aan de ruimte van de realiteit, hetgeen tevens inhoudt, dat z.g. gevestigde axioma's opnieuw proefondervindelijk onderzocht zullen worden op houd- en bruikbaarheid.[24]

En even verder in hetzelfde artikel:

> Maar: wat ontdekt, gevonden, gemaakt is, is dood. Het zoekt dus verder. Het is een kettingreactie.

Ik meen dat Kouwenaar ook in dit opzicht, dus met deze interpretatie van 'experimenteel' en de feitelijke neerslag daarvan in zijn praktijk, niet representatief is voor de opvattingen en de praktijk van andere experimentele dichters.

Eerder liet ik uitkomen dat men de grote verscheidenheid in Kouwenaars vroege praktijk verschillend kan waarderen. Men kan zich aansluiten bij de verklaring die Kouwenaar er, onder andere in de zojuist geciteerde passages, later zelf van gegeven heeft. Men kan ze, los daarvan, beschouwen als veelzijdigheid. Men kan er ook een uitvloeisel in zien van een grote mate van onzekerheid omtrent de eigen mogelijkheden en de te kiezen koers. Zonder het per se te willen laten aankomen op de laatste mogelijkheid of überhaupt op een waardeoordeel, meen ik dat onzekerheid, als in dit verband door mij nog niet eerder

23 Natuurlijk kan men proberen, *op eigen gelegenheid* en op grond van eigen criteria vast te stellen wat 'experimenteel' is of wat men eronder wil verstaan. Dat is hier echter niet aan de orde; het vraagt ook een andere benadering. Aan de orde is, wat men erover te weten komt op basis van Kouwenaars theorie en praktijk.

24 Gerrit Kouwenaar, 'O bloedende os van mijn verbeelding'. In: *Ontmoeting* 11 (1957-'58), p. 232-238.

genoemde factor, gereleveerd mag worden. Kusters[25] concludeert op andere gronden en op basis van deels ander materiaal (de *interpretatie* van gedichten uit vijf vroege bundels) tot twijfel, onzekerheid en desoriëntatie met betrekking tot de eigen (= Kouwenaars) identiteit en het eigen dichterschap. Een verschil met de theoretische uiteenzettingen van Kouwenaar is, dat daar geen sprake lijkt van onzekerheid. Ieder voor zich zijn ze van een grote stelligheid. De onzekerheid komt pas aan het licht, als men de verschillende stellingnamen naast elkaar legt en met elkaar confronteert.

Het totaalbeeld is dan ook dat van een uiterst onzekere, zoekende dichter die een aantal jaren nodig heeft gehad om zijn koers te vinden. In dit opzicht verschilt Kouwenaar misschien niet eens veel van elke andere beginnende of zich vernieuwende dichter, zij het dat in zijn geval, mede als uitvloeisel van de spontaneïteitsleus, het pogen en zoeken meer dan bij anderen in de publiciteit is gekomen.

Een nog niet opgehelderde kwestie is de vraag, hoe de hier gesignaleerde verschuivingen zich verhouden tot de door Kouwenaar zelf genoemde koerswijziging rond *Het gebruik van woorden*. Is dat dezelfde verandering (of de doorwerking ervan) die ik in 1955 heb gesitueerd, of is er tegen 1958 nog weer iets anders aan de hand? Voor het antwoord op die vraag is nader onderzoek nodig van de periode 1955-1960.

Bibliografie

van gepubliceerde *ongebundelde* gedichten van Kouwenaar vlak voor en in de periode 1949-1955.

‘De faun in de stad’. *Het woord*. Herfst 1948. p. 59-61.
‘En waar blijf ik?’. *Het woord*. Winter 1948-'49, p. 114-116.
‘Zeg het woord’. *Reflex* no. 2 (febr. 1949).
‘Bessie Smith’. *Cobra* no. 4 (nov. 1949).
‘Toen ik jong was’ I, II, III. *Braak* no. 3 (juli 1950).
‘Tussen daklook en parkgras’. *De nieuwe stem* 5 (1950), p. 705-706.
‘Tewoja terneuzen ioka adam’. *Braak* no. 6 [begin 1951].
‘De afwezige liederen’. *De gids* 114 (1951), p. 242-245.
‘De zeven van Martinsville’. *De nieuwe stem* 6 (1951), p. 201-203.
‘Wat ik ook zei’. *Kroniek van kunst en kultuur* 13 (1953), p. 171.
‘Zo ver vallen de schaduwen’. *Vijf 5 tigers*. Amsterdam [1955], p. 51. (N.b. Alleen in de 1e druk.).
‘Oorlog’. *Ibidem,* p. 52. (Eveneens alleen in de 1e druk.)

25 Wiel Klisters, *Een tuin in het niks. Vijf opstellen over Gerrit Kouwenaar*. Amsterdam 1983. In het bijzonder het eerste opstel, p. 13-28.